图说中国文化



艺术卷







图说中国文化



艺术卷

陈 静 燕 泥 编著

吉林人民出版社



图书在版编目(CIP)数据

图说中国文化·艺术卷/陈静、燕泥编著.— 长春:吉林人民出版社,2007.10

ISBN 978-7-206-05385-6

Ⅰ.图… Ⅱ.①陈… ②燕… Ⅲ.①传统文化—中国—图解 ②艺术史—中国—古代—图解 Ⅳ.G12-64 J120.92-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 146533 号



图说中国文化

艺 术 卷

编 著:陈 静 燕 泥

责任编辑:郭春燕 封面设计:张 娜 张 迅 责任校对:曹录新

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号 邮政编码:130022)

网 址:www.jlpph.com

全国新华书店经销

发行热线:0431-85395845 85395821

印 刷:长春新华印刷厂

开 本:810mm×1060mm 1/16

印 张:13 字 数:180 千字 图 片:300 幅

标准书号:ISBN 978-7-206-05385-6

版 次:2007 年 10 月第 1 版 印 次:2007 年 10 月第 1 次印刷

印 数:1-10 000 册

本卷定价:26.00 元 全套(10 卷)定价:260.00 元

总序

中国传统文化源远流长，博大精深，凝结着炎黄子孙改造世界的辉煌业绩，包含着华夏先哲的无穷智慧，是先民留给后人的一份极其丰赡、弥足珍贵的宝藏，是人类文化园地中一朵璀璨的奇葩。在中华五千年的文明史上，传统文化就像一位永不疲倦的精神纤夫，牵引着历史航船破浪前行。

中国传统文化纷繁复杂。它主要包括物质文化、制度文化和精神文化三个层面。物质文化是指经过改造了的自然存在物；制度文化是指人类在改造自然过程中形成的人与人的关系以及规范化了的经济、政治、教育等各种制度、体制和方式；精神文化是指人类在加工自然、塑造自我的过程中形成的价值观念、心理状态、思维方式、审美情趣、道德风尚、宗教信仰、民族习性等等。随着历史的发展和社会的进步，中国传统文化中的某些文化因子已经成了明日黄花，但有许多文化因子具有着超越时空的生命力，直到今天仍然是我们推进历史发展的“价值客体”。

中华民族历来有着尊重历史、珍视文化、继承发展、综合创新的优秀文化传统。尤其是在科学发展、促进和谐的今天，我们更应该大力开掘中华传统文化这一丰富的宝藏。正如罗曼·罗兰所说：人类历史上的那些优秀文化遗产就如一座座高峰，我们要定期登上这些山峰去看一看，去呼吸新鲜空气去汲取营养，然后我们才能神清气爽地下得山来，勇敢地投入生活。对于中华民族来说，汲来中国传统文化这渠活水，它可以为今天的社会主义现代化建设提供精神动力、智力支持和文化保证。对于我们每个人来说，学习和吸收中华传统文化，“它能给勇敢者以智慧，也能给勤奋者以收获”；“它能给懦弱者以坚强，也能给善良者以欢乐”……

中国传统文化是特定历史时代的产物。随着历史的高歌猛进，中国传统文化所使用的语言，当时虽然明白易晓，今天却变得古奥难懂了；所反映的生活，当时虽然真切实在，今天却显得遥远隔膜了；所表达的观念，当时虽然几乎妇孺皆知，今天却已经逐渐被人淡忘了。为了便于广大读者学习，我们吉林人民出版社组织编写了这套《图说中国文化》丛书。全书共分十卷：思想卷、文学卷、艺术卷、科技卷、考古发现卷、建筑工程卷、中医中药卷、器物卷、饮食卷、民俗卷。每卷均采取图文并茂的方式，或对文化巨人、文化思想，或对文化事象、文化运动，予以阐释。但要凿通悠悠的时空隧道，破解往圣先贤们的符号编码，却是一件十分困难的事情，而且尚有许多见仁见智、悬案百年的问题。因此，我们的叙述和阐释只是读者达到彼岸的桥梁，而它们本身并不是彼岸。

面对浩瀚的中国传统文化，我们这套小丛书只能说是在海边采撷了几个小小的贝壳，远谈不上包罗净尽、解说确当，更不待说尽其精要、毕发奥旨了。为此，我们真诚地希望广大读者批评指教，以期日后改正提高。

胡继华

2007年8月28日





目录

艺术卷



目录

艺术卷





目录

艺术卷



目录

艺术卷





前言



文化是历史的一扇门扉，艺术是文化息肩的窗棂，艺术家是倚门扶窗望过去的山水烟雨。

历史无力挽住时光流逝，却能涵蕴文化的背影。阳春丽日，斜阳箫鼓，寒水烟柳，枯藤暮鸦，故纸旧物中因为契入了这样的情境，才让今人知道古人是怎样生活的，记得自己根在何处，又将去向何方。董桥说得好："不会怀旧的社会注定沉闷堕落，没有文化乡愁的心注定是一口枯井。"其实，这乡愁就是中国情怀，是身为中国人所不能舍弃的一份自尊和骄傲。这乡愁业已刻成一枚朱红印章，印在文化的尺幅上；又泼成大字行草，凝成望乡的墨韵，指引着回家的路。

艺术应该是文化中最浪漫最具性情的一部分，最易切入历史。而构成艺术的不仅仅是音乐、舞蹈、戏曲、说唱、杂技、绘画、书法、雕塑、建筑和工艺等词汇，更是颠张狂素，颜筋柳骨，遒丽钟繇，风骨嵇康，畅意王羲之，形神顾恺之，皇家气派赵佶，狂狷之士徐渭等名字，正是这一个个绮念丛生的艺术家，才绘成了一幅声色盎然的中国艺术长卷。

中国文人士子气质大多敏感，有的忧郁，有的颓废，有的持重，有的狂放，他们时而疏朗，时而骄矜，时而澹然，时而忘俗，呈现出多姿的情性。如明代风流才子唐寅洒脱不羁，自云"闲来写幅丹青卖，不使人间造孽钱"，风流蕴藉不让桃花，这番疏狂和文徵明的"寂寂寥寥无个事，满船风雨满船花"相呼应，从中可以看出，江南小桥流水氤氲出的一门风雅、一族书香，散荡的不仅是个体生命的恣肆飞扬，也蔚成了整个时代的审美取向，更凝化出一个民族的精神气质。

中国艺术家讲究怡情养性，风雅之余，要的其实就是一种风骨。山水无语，而琴有语，舞有语，字画有语，艺术家借写意笔墨倾泄心中郁结，借琴音舞影宣泄悲喜心情。如梅兰竹菊便成为艺术家人格、品质、抱负、情感的借代。这单纯的自然物象不仅寄寓着文人雅趣，也蕴含着他们难以排遣的家国情仇。无言的花木因艺术家赋予其灵魂，愈显得生动灵澈；而文人借助纸墨笔砚，达到物我合一、天地相契之境。梅兰竹菊也继而成为中国文人永恒的审美意象与创作主题。



其实，艺术与艺术家原就是一个整体。人品决定了艺品，“作字先作人，人奇字自古”，艺术家大都存士子情怀、书人雅致、闲野气度，小处着眼，大处落墨，一皴一擦，都是峭然，一舞一动，皆成风流。摊开中国艺术史长卷，宛然就是旧时月色泛起，清音、逦舞、墨香、笔韵，温文儒厚的读书人伫立在水墨风景中，硬是把纸上风月幻化成一种中国情怀。

古人在艺术感觉上往往是浑然融通的，许多今天的学科分支在古代常常难以明确区分，如舞乐一体、书画同源、诗歌唱和；而且，在相同的历史时期和环境背景下，不同艺术门类的作品往往会形成趋于一致的审美流向，波涌潮动，推动历史不断地向前发展。因此，本书择取了中国艺术史上最具代表性的艺术门类、艺术流派，还有最具性情的艺术家，管中窥豹，见微知著，以此来探究中国艺术脉动之律，寻觅那个时代的审美情致和审美取向。为避免在内容上与丛书其他分册交叉重复，本书更侧重于书法、绘画、舞蹈、音乐这几种艺术门类，着力描述艺术家的个人情怀和艺术品格。书中配有二百多幅图片，图文并茂，雅俗共赏，适于读者轻松阅读。

艺术一直被视为茶饭之后的闲致逸趣。饱暖之余，工作之闲，才会拈笔泼墨、舞乐相和，因此，人们常用“玩物丧志”警戒世人。但艺术尽管闲逸浪漫，却将烟火日子晕染得活色生香，将历史时光浸润得玲珑透澈。人一旦沉潜于艺术中，便会处繁华而不惊，置落寞而不忧，生命里满满的都是感恩与不安。如今收藏古玩鉴赏字画者芸芸众矣，有的出于喜欢，有的只为货利，不能简单地评说其高下优劣，但如果富藏者能深味艺术之魅，体尝艺术家的艰辛苦作，在收藏赏玩之余，就会有了一种禅悟，凭此游刃于生活之中，便获得一份安详和知足。

艺术卷就这样导引你步入艺术桃花源，臻至从容与天然。



作　者

2007年8月28日

001 中原古乐

"风雅颂"



中国是一个诗的国度，中华民族是一个富有诗意的民族。吟咏着《诗经》，我们一路溯回远古。

《诗经》是一部记录上古时代的诗歌总集，也是我国第一部诗歌总集，共收入自西周初期至春秋中叶约五百多年间的诗歌三百零五篇，最初称《诗》，也称《诗三百》。当时的诗歌创作主要来自民间，周朝政府派专门人员到民间采集民歌民谣，经过整理筛选，配上乐谱，订正文字，编成各类歌舞曲，孔子根据周政府所收集的诗歌编成了一部诗歌总集。这部诗集被汉代儒者奉为经典，于是便称之为《诗经》。因汉朝毛亨、毛苌曾注释过《诗经》，又称其为《毛诗》。

孔子像



《诗经》所描绘的内容主要是人事而非神事，没有太多的宗教色彩，而是充满世俗的内容。"国风"包含了人世间的悲欢离合和男女之爱，"二雅"则包含了周代政治和社会生活的种种方面，如宴饮游猎、戍边征役、宗人关系、执政得失、官场环境、人生际遇等。即使是以祭祀为主目的"周颂"、"鲁颂"、"商颂"，也很少神秘色彩，而往往是描写人们的日常生活；诗歌的主角也不是神，而是人间英雄，如周文王、周武王、周公等部族领袖。

关于《诗经》中诗的分类，有"四始六义"之说："四始"指"风"、大雅、小雅、"颂"四篇之首章的诗；"六义"指"风、雅、颂、赋、比、兴"。《诗经》按照不同的音乐分为"风、雅、颂"三部分，"赋、比、兴"则是《诗经》的表现手法。宋代的郑樵对风、雅、颂这样分类：风是民间音乐，雅是朝廷音乐，而颂则是宗庙音乐。风包括了15个诸侯国的民歌，地域范围集中于北方，包括今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省以及长江流域的湖北省北部和四川省东部。雅是周人的音乐，即今天陕西关中一带的本土音乐，周人往往自称"夏人"，后来因为"夏"、"雅"两个字在当时读音相同，周人所谓的"夏"也就成了"雅"。"雅言"就是周地的语言，"雅乐"也就是周地的音乐。因为周人统治中原，

"雅乐"的含义随之扩大为正宗音乐、正规音乐，以此与民间的"俗乐"相区分。雅在《诗经》中基本上是贵族文人的作品，包括"大雅"和"小雅"两部分。颂是宫廷用于宗庙祭祀的乐歌，主要内容是颂扬先祖的历史与功德，包括"周颂"、"鲁颂"、"商颂"等。由此可以看出，在《诗经》中，风、雅、颂的社会等级是依次上升的。

《诗经》中的诗实际上是歌谣。歌谣分随口唱的"徒歌"和伴乐器唱的"乐歌"。当时的乐工搜集"徒歌"和"乐歌"编成唱本，后乐谱散失，只剩歌词。《墨子·公孟》说："颂诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。"意谓《诗经》三百余篇，均可诵咏，并用乐器演奏、歌唱、伴舞。《史记·孔子世家》又说："三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音。"由此可以看出《诗经》在古代与音乐和舞蹈有着密切的关系，《诗经》中所有的篇章都是可以配乐、配舞和歌唱的，雅、颂部分还可辅之以舞蹈。由于时间的久远，我们今天已无从寻觅当时的曲谱，但据音乐史家杨荫浏先生的研究，在《诗经》中的风和雅中，起码包含了10种曲式。有的是一个曲调的重复，如《周南·桃夭》，有的是一个曲调后面再加副歌，如《召南·殷其雷》，也有的是两个曲调各自重复，如《郑风·丰》等。从乐器使用来看，在祭祀乐曲《颂》的演奏中会用到多种乐器，有钟、磬、鼓、柷、管、箫等等，交响合鸣，烘托出一种典雅庄重的气氛。从歌词的风格看，风、雅、颂有着比较大的区别。十五"国风"源自民间，歌词通俗明了，朴素自然；"大雅"、"小雅"因为有了文人参与创作，用词比较丰富，描写上也比较细致典雅。"周颂"、"鲁颂"、"商颂"则由于其祭祀内容的特殊性质，所用词汇比较简省，语义也比较晦涩。

作为乐歌，《诗经》非常注重节奏感和音乐



孔子圣迹图 清·焦秉贞

性，许多作品都采用回环复沓的形式。句式以四言为主，四句独立成章，其间杂有二言至八言句不等。二节拍的四言句带有很强的节奏感，是构成《诗经》整齐韵律的基本单位。四言句节奏鲜明而略显呆板，重章叠句和双声叠韵读来又显得回环往复，节奏舒卷徐缓，有一种声韵美感。这种重章叠句的复沓结构，不仅便于围绕同一旋律反复咏唱，而且在意义表达和修辞装饰上，也具有很好的效果。

《诗经》所使用的双声、叠韵、叠字词汇大多为形容词，有助于表达曲折幽隐的感情，描绘清新美丽的自然。叠字大多用来状物拟声，如"关关"写鸟鸣，"夭夭"写桃枝，"灼灼"写桃花，"洋洋"写河水，"依依"写杨柳，"霏霏"写下雪，"发发"写鱼跃，"坎坎"写伐木等等。双声词如"蒹葭"、"参差"、"玄黄"、"倾筐"、"踟蹰"等等。叠韵词如"窈窕"、"辗转"、"崔嵬"等等。清人李重华在《贞一斋诗话》中评价道："叠韵如两玉相扣，取其铿锵；双声如贯珠相联，取其婉转。"铿锵婉转的音韵增加了《诗经》的音乐性。

"风"、"雅"都以叠韵、叠章为其曲式的特征。叠章在"国风"和"小雅"的民歌中使用最普遍，"颂"和"大雅"、"小雅"的政治诗中几乎没有叠章。如《周南·采葛》："彼采葛兮，一日不见，如三月兮！彼采萧兮，一日不见，如三秋兮！彼采艾兮，一日不见，如三岁兮！"全篇三章九句，只变动了六个词，运用叠章表达了歌者对采葛女子的思念之情，通过不断重复的韵律表现出一种生动活泼的气氛，似乎传达出一种合唱、轮唱的味道。"小雅"中的《鹿鸣》就用三段曲的叠韵曲式，有张有弛，把一场鼓瑟吹笙、嘉朋满座的盛宴场景表现得淋漓尽致："呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是将。人之好我，示我周行。呦呦鹿鸣，食野之蒿。我有嘉宾，德音孔昭。视民不恌，君子是则是效。我有旨酒，嘉宾式燕以敖。呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以燕乐嘉宾之心。"叠章重句的美感是相当动人的，这种表达方法在《诗经》以后出现的作品中也得到了很好的应用。如汉乐府《江南》就借鉴了叠章手法，句式复沓而略有变化，表现了采莲人之间[illegible]，歌声相和的情景，勾勒出一幅生动的江南景致。

除了歌词，《诗经》还记载了许多古代乐器。咏唱《诗经》的年代，琴瑟钟鼓还十分昂贵，只有贵族才能拥有高雅的乐器。但并非只有诸侯、士大夫等贵族才能享乐，一般平民其实也可以作乐。先秦时期的乐器，见于文献记载的有近70种，而在《诗经》一书中提及的乐器就有29种，打击

毛诗图　明·[illegible]





君车出行图（局部）

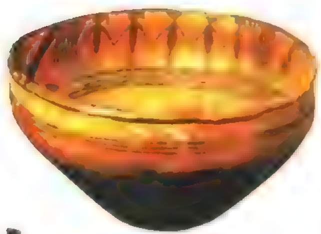
乐器有鼓、钟、镛、磬、缶、铃等，管乐器有箫、管、埙、笙等，弹拨乐器有琴、瑟等。而《诗经》中提及最多的乐器是古琴。如“窈窕淑女，琴瑟友之”、“琴瑟在御，莫不静好”。由于乐器品种的增加，周代便根据制作乐器的不同材料产生了金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类乐器，称作“八音”分类法。

流传在《诗经》中的民歌富有鲜活的生命力，表现了当时不同地区的人民所特有的不同审美习惯和审美情趣，因此，不但在平民的生活中广为流传，而且贵族阶层为达到“赋诗言志”的目的，常根据当时的情境挑选其中的相关诗篇，让乐工们演唱或亲自诵唱。比如，楚国遭吴国入侵，楚将申包胥到秦国去求救，但秦哀公不愿出兵，申包胥即在秦庭哭了七天七夜，秦哀公被感动了，即为他赋《秦风·无衣》，表示愿意出兵解救楚国。在其他的一些外交活动中，也常可见各国贵族使臣之间歌赋和答，充分体现出周代礼仪化、规范化的文化氛围。《诗经》还曾被列为上层社会教育的主要科目，所谓“四术”之“诗、书、礼、乐”，诗就列于首位。王公贵族在社会交际活动中也常引用其中篇句，作为辩论依据或必要辞令，可见《诗经》在当时的社会生活中所占的重要地位。而《诗经》中的音乐形式，在今天的音乐创作中仍被广泛使用着。

《诗经》是民歌体，来自于最底层百姓的生活，如潺潺流淌的溪水一般，自由、透明、简单、和谐，没有文人的矫揉造作，天真朴素，自然畅逸。雅上纯真，琴瑟友之，无艳俗之意，有清透之心。“蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方”、“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”，《诗经》中的水和其衍生的植物，起伏于“风、雅、颂、赋、比、兴”之间，几乎每一首诗开端，都由水和植物来“比兴”。诗韵悠扬，荡起乐符，而奏着相思、怀人、悼亡、暗恋等人生体验和感悟，人与自然的和谐关系，由此直走入圆融之境。

002《九歌》

长江流域孕育的楚文化



屈原（约前340—约前278）是我国最早一位[illegible]国诗人，战国时楚国人，出身贵族，学识渊博，明于治国之理，初辅佐怀王，做过左徒、[illegible]闾大夫，[illegible]理想，却遭谗去职，[illegible]江南，多年流浪辗转于沅湘流域。[illegible]到强大的楚国日渐衰落，忧心国事，写下了许多不朽的诗篇：《九章》、《九歌》、《招魂》、《天问》、《离骚》等。他在名篇《橘颂》中用拟人[illegible]将橘树理想化和人格化，“受命不迁”、“深固难徙”，喻意自己执守的品格、道德、节操，也隐示了诗人50年后投水自沉的绝决之念。公元前278年，秦将白起攻破楚国郢都，楚国君臣仓皇出逃，百姓惨遭涂炭。理想的毁灭，国家的危亡，人民的苦难，使屈原痛不欲生，是年旧历五月初五，他自投汨罗江而死。后世人民为表达对屈原崇敬怀念的心情，就在五月初五端午节这一天吃粽子、赛龙舟。

[illegible]“九”[illegible]作品就有《九歌》、《九章》，他的学生宋玉也有《九辩》。《楚辞》中[illegible]“九”字，[illegible]九重、九子、[illegible]九首、九衢、九合、九折、九年、九逝、九[illegible]、九千、[illegible]“九”在楚地信仰中影响之[illegible]。有人认为《九歌》的“九”[illegible]，有人认为“九”[illegible]。《九歌》并不限于9篇，而是有11篇。其中：《东皇太一》祭祀天神；《东君》祭祀太阳神；《云中君》祭祀女性云神；《湘君》祭祀湘水男神；《湘夫人》祭祀湘水女神；《大司命》祭祀寿命之神；《少司命》祭祀子嗣之神；《河伯》祭祀河神；《山鬼》祭祀女性山神；《国殇》祭祀阵亡烈士；最后一篇《礼魂》是送神之曲，为各篇所通用。这些篇章可以由男女巫觋来表演，以表现人神交[illegible]。

[illegible]



屈原像

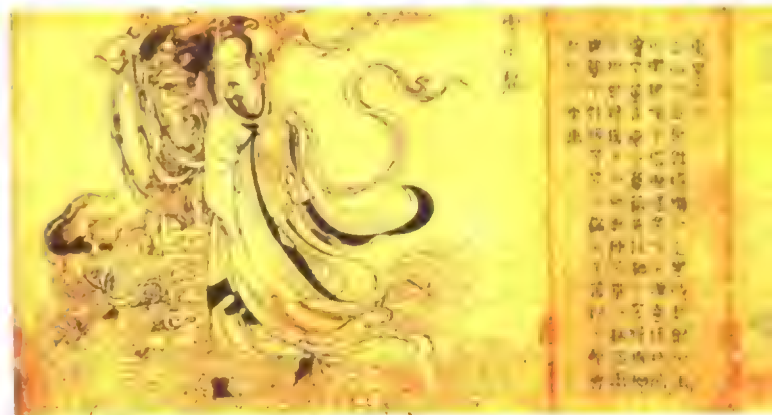
抗衡。楚国地域广大，川泽山岳遍布，物产丰饶富饶，地理环境宅然，在长期相对独立的发展过程中，逐渐形成了独具特色的楚文化。与中原地区的"礼乐文化"不同，它比较完整地保留和吸收了土著民族原始信仰和歌舞祭祀的某些特征。与楚国国君对巫神鬼祭祀之风也起到了推波助澜的作用。

中国乐歌的起源与巫术仪式有着密切的关系。原始歌舞本是全民性的歌舞，后来才逐渐演化出专职从事歌舞的专门人才，女性称"巫"，男性称"觋"，专职于祭祀歌舞、娱神驱鬼，先民相信他们可以上达人的意愿，下传神之旨意。在氏族部落和奴隶社会时期，在神权统治下，巫觋享有特殊地位，他们还是上古中最早的歌舞艺术家和教师。祭祀仪式中娱神的歌曲占有相当大的比例，其内容可以[illegible]，[illegible]。[illegible]时期同祀神乐歌融为一体"以乐诸神"，后随文明的演进才逐渐分化出来。[illegible]地区原始乐歌的最大特色是"巫音"、"巫风"，在现代流传的传统民歌中仍然能见到"巫音"的痕迹。战国时期，楚国大夫屈原被放逐到楚国南部的沅水、湘水一带，他发现这里巫风兴盛，人们信鬼神、重祭祀，"见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋"，故而"更定其词"，对这些比较粗陋的民间祀神歌舞进行了加工，创作了一组优美的祭祀用歌舞套曲——《九歌》。久远的年代，使巫觋活动掩埋于尘埃之中。所幸的是，现在我们还可以从屈原的《九歌》里，感受到祭神礼仪的盛况。

《九歌》在形式上延续了"巫觋文化"的形式，但其内容已不再是单纯的祭祀鬼神，而是蕴含了屈原的主观情感，是一种借题发挥式的艺术创作，在形式上超越了自我身世感怀和个人际遇，因而也就更单纯、更自由、更健康、更富于想象力；由于《九歌》是屈原在民间祭神乐歌的基础上加工而成的，所以它也就更加具有楚国的地域气息和神秘色彩。具体说来，《九歌》中的任何一段都具有独特的切入角度和意象构筑，将我们带到一种飘渺神秘的仙境。"秋兰兮青青，绿叶兮紫茎。满堂兮美人，忽独与余兮目成。入不言兮出不辞，乘回风兮载云旗。悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。"《少司命》中关于祈神降临的这段描写，用秋兰点缀优雅环境，体现了祈神者的[illegible]。满堂的"美人"都在期待着[illegible]的时刻，然而，[illegible]。[illegible]，[illegible]。[illegible]，[illegible]。然而，[illegible]。[illegible]，在这里，屈原将神[illegible]，[illegible]，加入了[illegible]情，读来感人至深。

"若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。既含



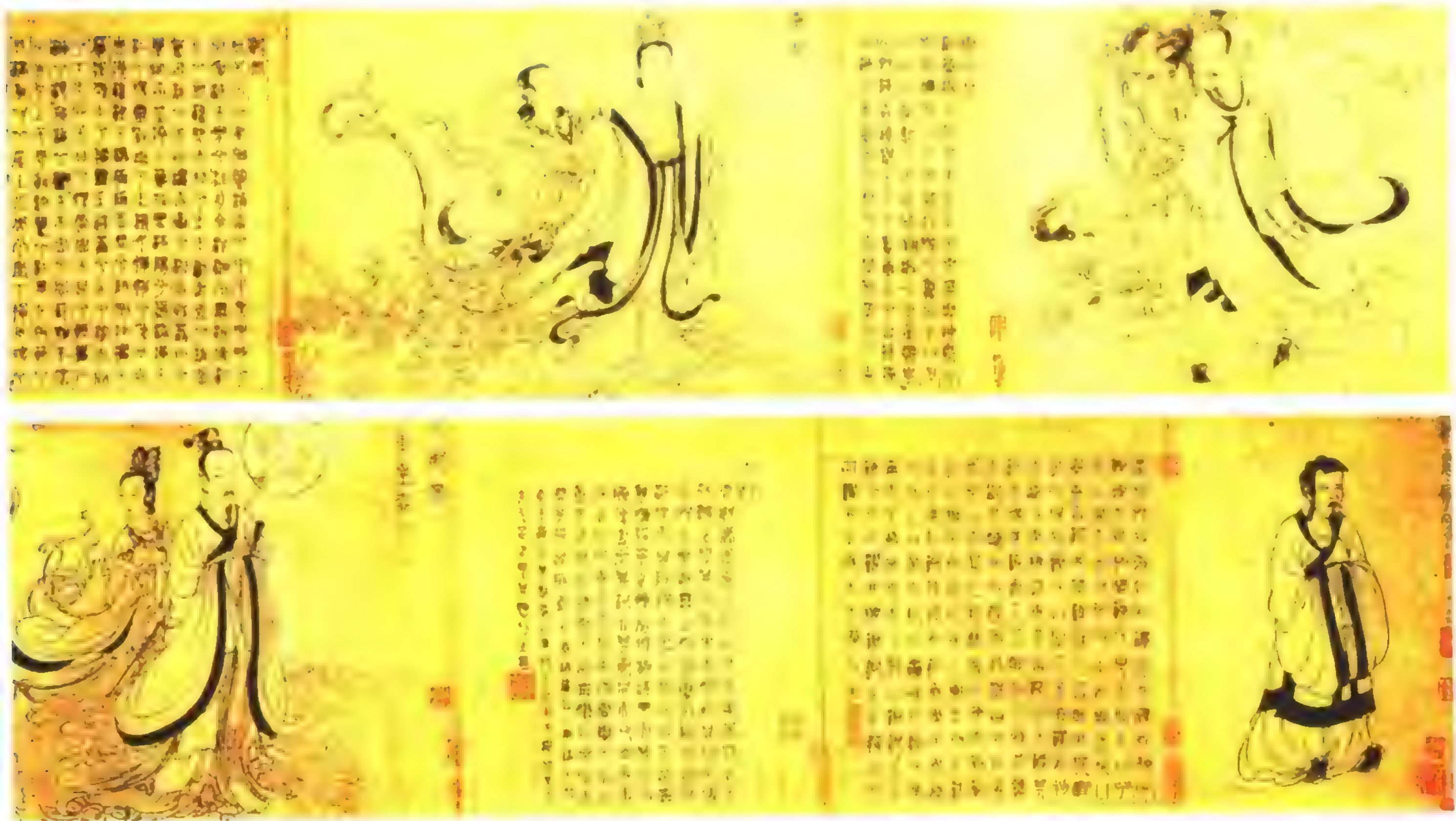


睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。”《山鬼》中的这一段描写也很精彩。“山鬼”本应是一个十分可怕的怪物，作者似乎为了克服人们的恐惧心理，第一句便把它描绘成一个人的形象，从而在感情上拉近了它与读者之间的距离。然而“若有人”还不就是人，倘若山鬼完全长成人的模样，那又何其成为“山鬼”呢？因此这个人形之鬼还必须“被薜荔兮带女萝”，即用山上常见的藤蔓植物以妆点其“山”的形象、“鬼”的特征。于是，已被拉近的距离又被故意推远了。第三句最为巧妙，它不仅以“含睇”和“宜笑”两个词将远处的描摹变为局部的特写，而且再次以情感的方式缩短了读者与对象之间的心理距离。在这种眉目传情、秋波流转的姿容里，我们所看到的已不再是一个面目狰狞的怪物，而是一位风情万种的女子了。

从表演形式上看，《九歌》很像一出化装歌舞剧，分角色歌唱，乐队丰富，有钟、鼓、琴、瑟等乐器，采用了独唱、对唱、领唱、合唱等形式，有独舞，有群舞，且有简单的情节。比如《湘君》和《湘夫人》就可以看做是一出戏的上本和下本。《湘君》写湘夫人到达约会地点，没有见到湘君而对湘君产生的思念；《湘夫人》则写湘君前来和湘夫人约会，没有见到湘夫人而对湘夫人泛起的怀恋。男巫和女巫分别扮演湘君和湘夫人，在歌舞演唱中充分展现这对配偶神相约、企盼、失望、哀怨等情怀。因此，有学者认为，这里已经具有了戏剧艺术的雏形。

屈原的《九歌》中充盈着放纵恣肆的想象与浪漫的情怀，由此推想，远古巫术仪式中的《九歌》及夏启操演的《九歌》想必也与此相类似。巫文化的流风遗俗自汉以后在中华文化中已难觅踪迹，但从《九歌》中，我们依然可以体会到那迥异于中原乐舞的狂放激情。

《九歌》中多数篇章都是描写神灵间或人神间的恋情，凄艳幽渺，流露出深切的思念和所求未遂的哀伤，洋溢着人世间的生活气息。而屈原



九歌图



大傩图　宋·佚　名

的另一部作品《九章》主旨则接近于《离骚》，主要反映诗人两次被放逐的经历和苦闷的心情，表现诗人爱国热情和对昏君群小的无比痛恨，其强烈的爱国主义精神与浓厚的抒情成分完美结合。其中《涉江》具体描写了诗人在流放中的痛苦生活，同时也表达了诗人更加坚定的理想信念。他向世人郑重宣告："苟余心之端直兮，虽僻远其何伤？……吾不能变心而从俗兮，固将愁苦而终穷。"《天问》是对天地万物的质问，体现了诗人对传统观念的大胆怀疑和对事物进行探究的精神。《招魂》极写世间的险恶和故乡的美丽，表达诗人忠贞不渝的爱国热忱。总之，屈原以一己之身开创的文学传统，使楚文化以致整个长江流域文化能够与黄河文化比肩，从此，中国文学舞台上风骚双璧，交相辉映。前人有"国家不幸诗家幸"之语，一个衰亡的国家造就了一个伟大的爱国诗人，这是国家的不幸，却是文学史上的大幸。而以国家为代价换取来的荣誉，当然不是屈原所希望得到的，他的最终理想还是国泰民安、天下太平、壮志能酬。

因此，屈原用宏伟博大、奇情壮彩的诗篇树立起我国第一个浪漫主义高峰。王逸在《楚辞章句》中将《九歌》誉为"金相玉质，百世无匹"的作品。而他的爱国热情、高洁哀婉的个性、执著不屈的悲剧品格、怨刺愤激的精神气质、绚丽浪漫的艺术手法，都对后世的艺术家产生了深远的影响。贾谊曾著《吊屈原赋》寄予他对诗人的敬仰和怀念，以及对自己壮志难酬的感慨。司马迁感同身受，在《史记》中专为屈原立传，悲呼屈子"信而见疑，忠而被谤"，"屈平嫉王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思而作《离骚》"。一身傲骨的李白也赞"屈平辞赋悬日月，楚王台榭空山丘"。所有的这些诗作和赞誉都表达了文人诗客对屈原深深的敬意。江淹、杜甫、李贺、陆游等诗人也都写下了颂扬屈原的诗篇，最清绝的是张孝祥的《水调歌头·泛湘江》："濯足夜滩急，晞发北风凉。吴山楚泽行遍，只欠到潇湘。买得扁舟归去，此事天公付我，六月下沧浪。蝉蜕尘埃外，蝶梦水云乡。制荷衣，纫兰佩，把琼芳。湘妃起舞一笑，抚瑟奏清商。唤起九歌忠愤，拂拭三闾文字，还与日争光。莫遣儿辈觉，此乐未渠央。"总之，屈原的个性早已成为中国古代文人的一种共同情感体验。因此，《九歌》也深深震撼了后人的心灵，惊天动地，千古不绝。

003中国古文字 呈现汉字线条美



甲骨文是三千年前光荣的中国最早的成熟文字，它产生于殷商时代。因为奴隶社会的科学文化水平，比之现代文明社会要愚昧低劣得多，当时的统治贵族迷信鬼神，认为它们才能预知未来。因此，在遇到祭祀、征伐和战争等重大事件时，都要先询问神灵，他们在龟甲或兽骨上钻孔、烧灼，根据纵横交错的裂纹的走向占卜，以此判断吉凶。刻在龟甲或兽骨上的占卜时间和结果之文字就叫甲骨文，又由于是占卜之辞，甲骨文也称“卜辞”。

朝代更迭，多少英雄美人都朽成了尘土，甲骨文却[illegible]的时光中，要不是金石学家王懿荣得了一场疟疾，或许甲骨文要永远地守着旧日繁华继续寂寞下去。

清光绪二十五年，在北京做官的王懿荣因得疟疾，遍请名医。用医生开的药方[illegible]“龙骨”，便派人到[illegible]宣武门外菜市口的鹤年堂[illegible]中药。当他打开药包一看，却发现“龙骨”上刻着各种奇怪的符号。凭着扎实的金石学功底，王懿荣认定这些符号绝非自然纹路，看出很有规律，像是人工所为。敏感的他不顾疟疾缠身，派人将铺子里的“龙骨”统统买回来，然后他与好友、《老残游记》的作者刘鹗共同考证鉴定，得出结论，认为这是商朝时期的遗物，从此揭开了中国最古老文字之谜。这之后，金石学家罗振玉、王国维和一些历史学家对河南安阳西北五里小屯村一带进行考证，认为此处便是商朝的国都——殷的所在地。从1928年起，国家十余次组织科学发掘，出土十余万片甲骨文，发现自殷王盘庚迁都至纣王灭亡270余年的历史，为研究历史、古文字和书法艺术提供了极其珍贵的资料，而且把中国有文字记载的历史提前了一千多年，改变了当时学术界所谓“东周以前无史”的说法。

殷墟出土的甲骨文让我们了解到那个久远年代的文化风貌，对汉字的源头有了一种清醒的认识。甲骨文文字成熟，刻画精美，结构匀称稳定。它脱胎于绘画图形，象形的比重比较大，从字形来看，已具有了后世方块汉字的基本形体，初步

兮甲盘(金文) 西周



[illegible]

……家中有专攻金文者，而且篆刻家中也有专攻金文者。

甲骨文盛行于殷商，金文盛行于西周，石鼓文流行于东周，这三种文字相递承继，最终确立了汉字书法追求线条之美的艺术特性。

石鼓文是唐代在陕西凤翔发现的我国最早的石刻文字，因其被刻写在10只鼓形的石头上，故而也称之为"石鼓文"，世称"石刻之祖"。北宋元丰年间，石鼓今[illegible]





石鼓文

宋代移到了首都开封，由宋徽宗下旨，之后用黄金填嵌其文，以示珍贵。元代以后，这些石鼓被移至北京，现藏北京故宫博物院。其中一只鼓的字迹已经磨灭，其余九只鼓也有残缺。每鼓四周都刻有一首四言诗，共10首。其诗歌辞、用韵、体制同与《诗经》相近，后人推断当是《诗经》时代的作品。这10首诗原有700多字，现仅存200多字，内容主要记述秦王游猎之事，故石鼓文又称为“猎碣”。

侯马盟书(金文)　春秋

石鼓文属大篆，其字体上承西周金文，下启秦代小篆，用笔起止均为藏锋，圆融浑劲，结体促长伸短，匀称适中，古茂雄秀，趋于方正丰厚，“若星辰丽天，皆有奇致”。石鼓文比金文更加规整精练，间架结构也更为匀称疏朗，是大篆向小篆衍变而又尚未定型的过渡性字体。由于是刻在圆形的石鼓上，其笔画多为曲线，字体大小如一，显得朴质自然而又端庄流畅。

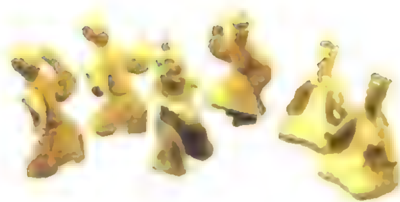
从艺术发展的角度来看，甲骨文至金文再到石鼓文，书法的意味在一步步地凸显出来。甲骨文主要用于记录，以实用价值为主；金文范铸于礼器和兵器之上，虽有装饰的意味，但观赏起来多有不便；与那些间或铸在底部、刻在腹中或藏在盖底的钟鼎文不同，石鼓文一览无余，便于欣赏，有着更高的观赏价值。于是，石鼓文被历代书家视为临习篆书的重要范本，故有“书家第一法则”之誉。唐代书法家虞世南、欧阳询、褚遂良等都[illegible]。[illegible]10种[illegible]。

书　法

是一种以毛笔书写汉字的方法，来表达作者精神美的艺术。它的基本要求有：一是使用柔软的毛笔，二是书写形象丰富的汉字。因此，其有两义：一指毛笔字书写的法则，主要包括执笔、用笔、点画、结构、分布等方法；一指以书写汉字来表达作者精神美的艺术。就是借助于精湛的技法、生动的造型来表达出作者的性格、趣味、学养、气质等精神因素，侧重于“心画”。二者相融，便构成了中国的书法艺术。所以从书法构成的要素来说，包括了三个方面：一是笔法，要求熟练地执使毛笔，把握正确的指法、腕法、身法、用笔法、用墨法等技巧；二是笔势，要求妥当地组织好点画与点画之间、字与字之间、行与行之间的承接呼应关系；三是笔意，要求在书写过程中表现出书者的气质、情趣、学养和人品。从书体、风格上说，更是多姿多态，美不胜收。我国的书法艺术有三千多年的历史，之所以成为一门艺术，主要取决于中国人善于把实用的东西上升为美的艺术，同时与中国独特的文字和毛笔关系密切有关。其文字以象构思、立象尽意的特点酝酿着书法艺术的灵魂，而方块构形、灿然夺目的姿质又构成书法艺术的形式基础。其工具可生出方圆藏露、逆顺向背的韵味，轻重肥瘦、浓淡湿涩的情趣，抑扬顿挫、聚散疏密的笔调，断连承接、刚柔雄秀的气势；再辅以专门制作的纸墨，使书法艺术更趋变幻莫测、韵味无穷。因此，书法不仅成为表达最高意境与情操的民族艺术，而且居于所有艺术种类之首。

004 "乐府"

汉代国家音乐机构



"礼乐文化"的繁荣不仅表现为乐器的发达，而且体现为音乐组织及其管理机构的兴盛。早在西周时代，国家便建立采风制度，中央政府派官吏去各地采集民歌民谣。在此基础上，国家设立了官方的音乐机构"乐府"。一般认为，乐府是古代掌管音乐的官署，始于秦代，盛于汉代。乐府的任务主要是管理宫廷宴会游行时所用的音乐，负责民间诗歌的采集、创作和填写歌词、创作和改编曲调、编配乐器、演唱及演奏等。

中国古代音乐在西周时一直盛行中正平和、典雅纯正的"雅乐"，春秋时"雅乐"才日趋僵化，出现了一种被称为"新声"的民间俗乐，令诸侯公卿耳目一新，并开始与宫廷音乐相抗衡。"新声"中的典型代表就是"郑卫之音"。郑卫之音不再是中正平和，而是节奏性强、繁密急促，使人沉迷放纵。表演者多为容貌姣好的女子，服饰华丽，追求观赏效果。郑卫之音承继《诗经》中的"郑风"和"卫风"的风格，传达男女之间的爱恋、思慕、相悦、思恋、哀怨等情怀。到了西汉，又出现了"百戏"。"百戏"又称"散乐"，它与宫廷"雅乐"相对应，实际上是汉代民间歌舞、杂技、武术、魔术的总称。汉武帝时，国家设置乐府，采集街陌歌谣，推动了乐舞的发展。丝绸之路的开辟，又促进了中原与西域的文化交流和各民族的艺术融合。于是，百戏演出盛况空前，连宫廷也开始主持大规模的百戏集演活动。汉乐府在此期间得到了迅速的发展，其规模越来越庞大影响也越来越广泛。当时乐府由音乐家李延年负责，司马相如等一些知名文人也曾为汉乐府撰写过歌词，创作了不少有影响的作品。西汉末期，汉哀帝认为庞大的乐府机构耗费钱财，其音乐作品也像"郑卫之音"那样消磨意志，遂下令取消了乐府。于是，大量的民间演唱演奏人才被裁撤，只容许宫廷郊祀和军乐在政府机构中存在。



乐舞百戏图

从内容上看，乐府音乐包括贵族音乐和民间音乐两部分。贵族音乐的内容大都是歌功颂德、粉饰太平，主要用于祭祀、宴飨等场合；民间音乐则很多是从民间采集而来、尚未经过加工的原

生活民歌民谣。汉乐府采集上来，并进行了一次比较全面集中的整理，其曲目来自今天的陕西、山西、河北、河南、湖北、湖南、安徽、江苏等广大地区，同时还包括西域、西域等少数民族地区的音乐。汉乐府的乐器中也有来自少数民族的胡笳、箜篌、角、琵琶等。作为汉代音乐大合的乐府音乐，其表现形式丰富多样，主要可分为鼓吹曲和相和歌两大类。

鼓吹曲，顾名思义，是由鼓和吹两类乐器组成的。吹奏乐器主要是箫和笳，还有排箫、横笛等，很多时候还会加入歌唱。笳和角都是少数民族乐器，鼓吹本身也有不少来自少数民族地区，因此，鼓吹曲的少数民族色彩更浓厚一些。从源头上讲，鼓吹曲源自民间歌谣，被士兵们在军队中吹唱以后，便被用作了军乐，后来也用作一般的仪仗音乐，有进军时演奏的，也有马上演奏的，有时还会被用作宴会音乐。从鼓吹曲的内容看，由于其源头来自民间，有些内容与[illegible]明显。如《上邪》写的就是一种坚贞不渝的爱情："上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！"

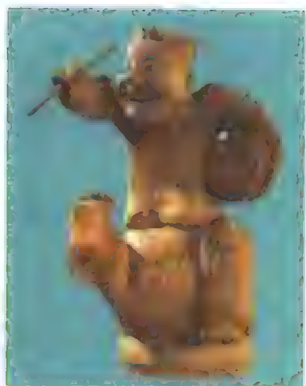
相和歌，是汉代主要的民歌形式。它最初来自于民间的清唱，其表演形式一人唱，几人和，再到后来增加了琴、瑟、笙、琵琶、笛、筝、箜篌等丝竹乐器的伴奏，歌唱者手执一个叫做节的乐器，一边打节拍，一边演唱。"相和歌"之名即在于这种人声与丝竹相和的形式。相和歌包含了[illegible]的歌舞表演，分为多种样式，其中最重要的歌舞大曲是从民歌基础上发展出来的。大曲的结构可分为三个部分：第一部分是序曲，叫做"艳"，音乐婉转抒情，舞姿优美；第二部分是主体，包括多段歌曲，每段之间有间奏曲，称作"解"；第三部分称作"趋"，歌舞的节奏紧凑热烈。这样的结构形式[illegible]

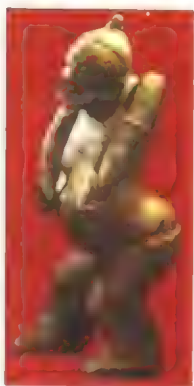


胡角横吹图 [illegible]

[illegible]代表了汉代音乐的最高水平。

汉乐府的兴盛还得益于[illegible]李延年的贡献。李延年出生于[illegible]音乐传统的中山地区（今河北定州地区），其父母兄弟均是以音乐为业的艺人。李延年擅长作曲，一次为汉武帝献歌时唱道："北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得！"汉武帝对李延年歌唱的这位佳人不禁心向往之。平阳公主（汉武帝的姐姐）趁机推荐了李延年的妹妹，汉武帝将李延年之妹召入宫中，见她不但貌美，十分喜爱，遂纳为妃子，称为李夫人。李延年由此也被任命为乐府的主管"协律都尉"。虽然在一开始他的得宠主要是依靠自己的妹妹，但从才能来看，李延年也实在当得起乐府的领头人，他善于歌舞，也善于改编旧曲，还能为歌词配曲。他曾为汉武帝祭祀天地作过19首《郊祀歌》（司马相如作词）；并根据[illegible]改编出了28首[illegible]曲；他还[illegible]鼓吹乐，[illegible]



伎乐俑 [illegible]

采诗制度后的又一个音乐高潮。

乐府作为一个国家音乐机构在汉代历史中只存在了大约一百来年，但它对中国音乐和中国文化的影响却源远流长。后代王朝虽然不再有乐府的名目，但基本上都有相应的建制。以东汉为例，东汉政府的"观采风谣"活动较之西汉更加频繁。现存的汉乐府歌辞中最有价值的50多首民歌，其中大部分都是东汉时期的作品。

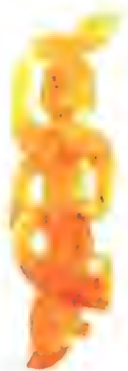
汉乐府民歌在中国文学史上占有十分独特的价值和重要的地位。如果说《诗经》中"国风"的特点是抒情，那么汉乐府民歌的突出特点则是叙事。班固有一句对乐府十分精辟的评价："感于哀乐，缘事而发。"汉乐府民歌正是以其对生活中[illegible]的真实形象的描述，从而建立起了它在中国文学史上的重要地位。乐府中的一些名篇（陌上桑）、《孔雀东南飞》、《十五从军征》等至今仍[illegible]一种特色。[illegible]有意模仿和[illegible]的诗作都称之为"乐府"，[illegible]"乐府"。于是，"乐府"这个名称便由汉代音乐机构，而演变为一种音乐乃至文学作品的总称。[illegible]"缘事而发"的内涵也成为[illegible]"新乐府运动"的一个精神支柱。



灰陶加彩乐舞杂技俑 [illegible]

005 汉代宫廷舞蹈

“翘袖折腰”

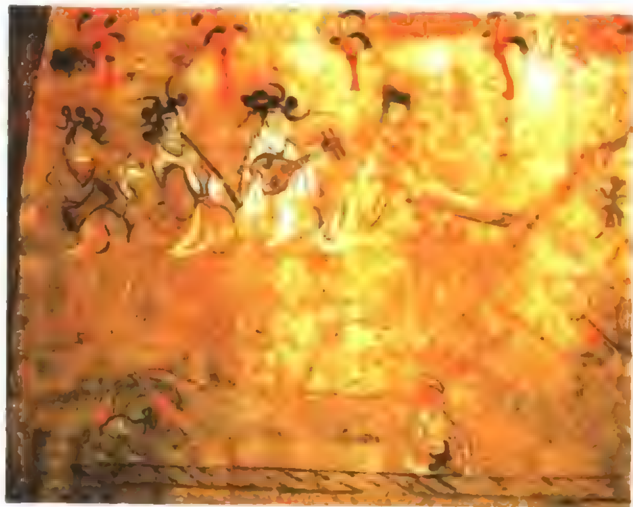


战国秦汉流行一种玉人佩，即在其他玉饰件的基础上加上一件或多件玉舞人形象。它形神兼备，玲珑可爱，楚楚动人，成为人们喜爱的装饰品。玉舞人皆为长袖折腰、翩翩起舞的女性，她们是典型的女乐形象，是专业的舞蹈伎人。从夏商开始，女乐表演就已经成为宫廷享乐的主要形式。到了汉代，上至宫廷，下至诸侯富商，豢养女乐的情况极为普遍，乃至女乐的多少成为权力和富裕的象征。同时，社会上也随之出现了专门培训女乐的机构，长沙汉墓曾经出土过一件漆卮，上面的彩画就真实地描绘了当时贵族之家训练舞伎的生动情景。她们所跳的舞蹈有“袖舞”、“巾舞”、“盘鼓舞”、“铎舞”等，舞伎长袖飘拂，细腰轻扭，秀裙曳地，五官清秀，且歌且舞，再现了汉代舞蹈艺术的神韵。

早期舞蹈是和人们的劳动生活紧密相关的。原始舞蹈是“击石拊石，百兽率舞”，殷商甲骨文中的“舞”字是一人双手执牛尾和鸟羽而舞的形象。西周初期制定的雅乐体系标志着乐舞文化进入了成熟期。春秋战国，诸侯征战，“礼崩乐坏”，民间舞蹈蓬勃兴起，表演性舞蹈有了新的发展，大批专业歌舞艺人的出现，推动了当时歌舞艺术的发展。汉代乐舞是一个兼收并蓄、融合众技的时代，不仅融合了楚、汉等不同区域的文化，同时也吸收了西域等少数民族地区的艺术。秦汉之际，西域乐舞传入中原，汉武帝派张骞出使西域，带来了西域乐舞，李延年曾加以改编。东汉灵帝就非常喜好奔放热情的胡乐胡舞，当时全国上行下效，豪贵之家竞相效尤。汉代舞蹈受杂技、幻术等影响，逐渐向高难度发展，传情达意的手段日益丰富，舞蹈表现力明显增强。“袖舞”是以长袖作舞，舞袖凌空飘逸，如行云流水，舞姿曼妙灵动、千姿百态；“巾舞”与近代长绸舞的长绸相近，舞者男女均有，舞时有乐队伴奏。据说此舞与鸿门宴故事有关，说是汉高祖刘邦与项羽会于鸿门，项庄舞剑，欲杀刘邦，项伯亦舞，以袖隔之，且云“公莫害沛公也”，而汉代人一直铭记着项伯的舍身之举，用巾舞蹈就是取法于项伯用衣袖遮挡汉高祖的姿势。“盘鼓舞”热烈奔放，舞者舞时要将盘子和鼓排列在地上，足踏其上舞动表演，一般用七盘一鼓，所以又称“七盘舞”。还有“铎舞”是以一种头状如铃铛的乐器铎作为道具舞蹈。

除作为宴享的乐舞之外，还有一种感怀而动、即兴起舞的礼仪性社交舞蹈，称之为“以舞相

翘袖折腰舞　东汉·壁画



离"。宴会中主人先舞再邀请客人舞，如果主人邀请，而客人不以舞为报，往往结下冤仇。如东汉的蔡邕被贬得免回京，五原太守王智为他饯行。



苏武牧羊图 清·王[illegible] 画

席间，王智邀请蔡邕起舞，蔡邕没有起座，王智大怒，蔡邕也拂袖而去。终因得罪权贵，蔡邕竟不能再回京城。而这种舞蹈风俗早在楚汉相争之际就初露端倪，如鸿门宴中的"项庄舞剑"。汉立国之后，这种席间即兴式原创舞风更是屡见不鲜。如西汉时景帝之子长沙定王刘发，由于其母不得宠，故其封地弱小贫困。一次诸王晋京朝觐，刘发遂旨以歌舞祝福皇帝。起舞时刘发故做缩手缩脚之态，观者讥之动作笨拙，皇帝奇怪地问其为何作此舞姿。定王答："臣国小地狭，不足回旋。"借以宣泄心中不平。苏武出使匈奴被扣押19年，历经磨难之后被释放回汉。行前，已降匈奴的汉将李陵设宴为之饯行，李陵起舞唱道："经万里兮度沙幕，为君将兮奋匈奴。路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已隤。老母已死，虽欲报恩将安归？"歌舞毕，与苏武诀别。再如汉武帝之子燕王刘旦谋反，被发觉，欲发兵又不能，于是在宫中与群臣妃嫔设宴共饮。席间，刘旦歌曰："归空城兮，狗不吠，鸡不鸣，横术何广广兮，固知国中无人！"华容夫人亦起舞歌唱："发纷纷兮置渠，骨藉藉兮亡居。母求死子兮，妻求死夫。裴回两渠间兮，君子独安居！"举座皆泣。东汉中平六年（189）灵帝死，少帝刘辩即位。拥有实权的军阀董卓率兵入京，废刘辩为弘农王，改立刘协为汉献帝，后又鸩杀刘辩。刘辩在宫中与皇后唐姬及宫人宴饮诀别时，感慨万千，遂令唐姬起舞，边舞边唱，痛苦摧心，悲怆至极。

刘邦在楚汉战争中也曾以"四面楚歌"动摇过项羽士卒之军心。史载，刘邦本一介平民，自言"以布衣提三尺剑取天下"，好"楚歌"、"楚舞"，尤擅翘袖折腰之舞，其言行中不乏楚风豪迈粗犷之气。他平定淮南王英布叛乱后，在家乡沛县设宴款待乡亲，并亲自击筑，高唱他本人创作的《大风歌》："大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！"并随歌起舞，慷慨抒

商山四皓图(局部)

囚禁在一个巷子里舂米。戚夫人边舂边唱，自作歌："子为王，母为虏，终日舂薄暮，常与死为伍！相离三千里，当谁使告女？"吕后得知，遂毒死了如意，并下令砍断戚夫人的手脚，挖眼熏耳，喂以哑药，称之"人彘"，其人瞩目，其惨状不忍睹。由此看来，成王败寇这种政治博弈何其凶险无比，再美的歌舞升平也不过是一幕帐帷遮掩下的虚伪和丑恶，声色享乐的极致便是颓废与惨痛。

汉代宫庭舞蹈的代表人物还有赵飞燕。赵飞燕本为歌舞艺人，后成为汉成帝的宠妃，又贵至皇后。虽然史籍上没有她"翘袖折腰"的记载，但她舞技出神入化，"身轻若燕，能作掌上舞"，《赵飞燕外传》记载"腰骨尤纤细，善踽步行，若人手执花枝颤颤然，他人莫可学也"，踽步是赵飞燕独创的舞蹈技巧。一次，赵飞燕在太液池瀛洲榭上表演歌舞《归风》《送远》。舞兴正酣，忽风大起，赵飞燕扬袖纵身飘舞，几欲随风而去。幸[illegible]，后来便有了唐代诗人杜牧的"楚腰纤细掌中轻"诗句。在风停舞罢，飞燕的裙子被人抓出了皱褶，此后宫中开始流行一种有皱褶的裙式，名"留仙裙"。汉成帝还为赵飞燕特制了一个水晶盘，命宫人托盘，赵飞燕在盘上起舞，


拂袖舞女彩绘陶俑　西汉

其舞姿袅娜飘逸，轻盈逸美。赵飞燕还是个出色的琴师，当时长安有一位少年音乐家名叫庆安世，自幼习琴，一次入宫为汉成帝和赵飞燕演奏了一曲《双凤离鸾曲》，其出色的技艺和优美的音乐令二人如痴如醉。赵飞燕尤为兴奋激动，令人取来自己的凤凰宝琴，演奏了一曲《归风送远》。张安世[illegible]，特[illegible]"凤凰"[illegible]和"白鹤"两张名琴。

无论是戚夫人还是赵飞燕，她们都腰肢纤细、舞姿轻盈，舞起的"袖"和扭动的"腰"构成了其舞蹈魅力的主要元素。长袖飘飞，使舞蹈动作更具表现力；腰肢弯扭，使舞蹈动作俯仰倾折、婉约多姿。"绕身若环"、"动若飞禽"，"翘袖"和"折腰"是当时舞蹈中具有代表性的舞蹈技巧，二者组成的美妙舞姿一直传承至今。

虽然西汉帝国雄姿勃发、豪迈壮阔，但汉代宫庭舞蹈呈现给我们的则是一种柔美之态，散发着汉代举重若轻的大国气度。


观伎画像砖　东汉

006 蔡文姬悲奏《胡笳十八拍》



现[illegible]《蔡文姬》，讲述汉末著名文学家蔡邕的女儿蔡文姬在兵乱中被匈奴所掳，委身南匈奴的左贤[illegible]，[illegible]念与蔡邕的旧谊，又素闻文姬的才名，便派使者到匈奴为她赎身，并接回汉地。文姬感慨自己悲凉身世，气韵奔涌，一气呵成《胡笳十八拍》，倾诉羁留胡地12年的种种沉痛之情。全剧诗情洋溢，以蔡文姬创作的长诗《胡笳十八拍》全曲贯[illegible]始终，特别是文姬千里跋涉回到故乡，在父亲墓前一段长长的抒情独白，情感跌宕起伏，将人物内心难言的隐痛表现得淋漓尽致。整部戏回旋着情感的激流，观后心潮难抑，悲郁彻骨。这部戏因此成为北京人民艺术剧院经典剧目，也带给观众深深的心灵震撼。

“[illegible]笳十八拍”同时又是琴曲名。琴曲中有《大胡笳》、《小胡笳》、《胡笳十八拍》琴歌等版本，[illegible]映了蔡文姬拨弦而歌、情动于衷、激愤悲切、思念故乡又不忍骨肉分离的矛盾痛苦心情，称得上是千古绝唱。全诗通篇用蔡文姬的语气，先叙述自己身处乱世，为匈奴掳获，在胡地思念家乡，无法适应匈奴人的生活；后来，她生了两个孩子，十分疼爱他们。在得知能回汉地的消息后，她一方面欣喜若狂，一方面又依依不[illegible]自己的亲生骨肉。回到中原后，她[illegible]，[illegible]痛。她质问苍天为何这么残忍地折磨自己。最后，她说明自己为何将胡笳的声调融进琴曲，表达[illegible]。

胡笳是胡人的一种乐器，最初可能是胡人把芦叶卷起来吹，后来就把芦苇制成了哨子，装在一根没有按孔的管子上吹奏。汉代的乐府中就有这种乐器。胡笳的声音哀怨苍凉，极具游牧民[illegible]特点，而琴则是汉族古典弹弦乐器。《胡笳十八拍》结合了这两种乐器，也等于结合了胡汉两地不同的音乐风格。

《胡笳十八拍》的“拍”字，指乐段间的休止，可作“段”讲。“十八拍”就是十八段乐[illegible]。



文姬归汉图(局部) 金·张[illegible]

相对应的也就是十八段歌词。中国古[illegible]中称“散”、“操”、“引”、“吟”的不少，称“拍”者唯有此曲。而关于此曲的作者和歌词，自古以来都有争议。《胡笳十八拍》是否蔡琰所作，琴曲写成时是否配有歌词，都还没有定论。据研究，汉晋时期已有以“胡笳”为名的乐曲，但这些曲子都与蔡文姬无关。直到唐代，胡笳曲才与蔡文姬有了联系。唐人认为是蔡文姬写了《胡笳十八拍》。唐代诗人李颀在《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》中写道：“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。”指明蔡文姬是《胡笳十八拍》的作者。据说，唐代著名琴家董庭兰也曾用十八拍的结构来演奏胡笳曲。因此可知唐代已有以“胡笳”为名的琴曲，其题材内容写的就是蔡文姬故事。今存唐代琴曲《大胡笳》有18个小标题，基本涵盖了蔡文姬的一生经历：红颜随虏，万里重阴，空悲弱质，归梦不成，草尘水宿，正南看北斗，越关无云，星河寥落，刺血写书，怨胡天，水冻草枯，远使问姓名，童稚牵衣，飘零隔生死，心意相尤，一步四顾，白云起，田园半芜。

作为诗歌的《胡笳十八拍》，其诗篇文本最早见于南宋郭茂倩所编的《乐府诗集》，而作为琴曲的《胡笳十八拍》之名也是直到南宋才首次见诸记载。今天我们所听到的《胡笳十八拍》应是南宋流传下来的琴曲。在宋代，《胡笳十八拍》广为流传。宋朝廷在北方民族的入侵面前节节退让，致使国土沦陷，《胡笳十八拍》曲中及词中所包含的思乡归汉情怀，无疑十分契合当时宋代士人屈辱悲愤的心情。宋末元初，文天祥被元人囚禁，[illegible]祥弹奏的就是这曲《胡笳十八拍》。

“[illegible]天有眼兮何不见我独漂流？为神有灵兮何事处我天南海北头？我不负天兮天何配我殊匹？我不负神兮神何殛我越荒州？”名门才女，坎坷身世，对天发问，指天不公，[illegible]相衬悲痛沉郁的绝望心境，出语哽咽，沉哀入骨，弹者听者均动容椎心。宋范晞文在《对床夜语》中说：“此将归别子也，时身历其苦，[illegible]怨而怒，哀而思，千载如新；使经圣笔，亦必不忍删之也。”蔡文姬的这种别情隐痛一直陪伴着她离开胡地，重入长安。屈辱的生活结束了，而思

胡笳十八拍(局部)　南宋·陈居中



[illegible]

[illegible]诗书中的四百篇文章，[illegible]姬的聪颖博学。

[illegible]

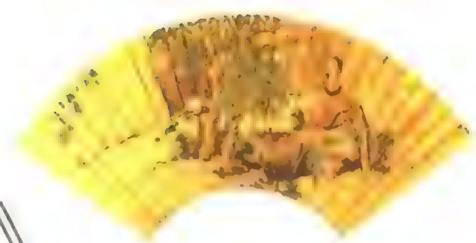
文姬归汉图 [illegible]

[illegible]向曹操求情。曹操看到蔡[illegible]

[illegible]繁茂的山麓。[illegible]去探视他们。

蔡文姬和董祀生有一儿一女，[illegible]的蔡文姬，[illegible]

007 嵇康
千古绝唱《广陵散》



古琴曲《广陵散》，又名《广陵止息》，是中国古代十大琴曲之一。广陵是古地名（今江苏扬州一带）。“散”为古代大曲的结构名称，因此，《广陵散》应该是一首流行于古代广陵地区的琴曲。从相关记载来看，这首乐曲大约出现于秦汉时期，魏晋时逐渐定型，后一度失传，到明代时，才出现在琴曲专集《神奇秘谱》中。今天我们所听到的《广陵散》即是从明代记载的这个琴谱传承而来。

相传《广陵散》乐曲表现的是战国聂政的故事。[illegible]有两个版本，汉代《琴操》记载的是聂政刺韩王：聂政的父亲为韩王铸剑，因[illegible]，入山学琴十年，[illegible]绝技，名扬韩国，并终于等到韩王[illegible]的机会，他在琴腹中密藏匕首，刺死韩王，自己也自杀身亡；《战国策》和《史记》记载的则是聂政为朋友刺杀韩相侠累，为了不连累姐姐聂[illegible]毁容自杀，但姐姐聂荌认为不应该自己怕死而埋没了“贤弟之名”，于是冒死前去认尸，最后悲哀痛绝，死于弟弟尸身之旁，体现了聂政“士为知己者死”的情操。关于这个故事，郭沫若先生曾创作过历史剧《棠棣之花》，赋予聂政以反对强暴、争取自由的意义，它远[illegible]了“[illegible]”的侠义精神。

鼓琴行乐图（局部） 清·任[illegible]



今天我们见到的《广陵散》曲谱共有45个分段，分开指、小序、大序、正声、乱声、后序6个部分；还有分段小标题，分别为“刺韩”、“冲冠”、“发怒”、“报剑”等，呈现的正是聂政刺韩王的过程。正声以前主要融注了作者对聂政不幸命运的同情；正声之后则表现作者对聂政侠义壮举的颂扬。全曲始终贯穿着两个主题音调的交织起伏和发展变化：一个是见于“正声”第二段的正声主调，另一个是先出现在大序尾声的乱声主调。正声主调多在乐段开始处，突出了它的一种主导作用；乱声主调则多用于乐段的结束，它使各种变化的曲调归结到一个共同的音调之中，具有标志段落、统一全曲的作用。

虽然《广陵散》这支琴曲源于聂政刺韩王的故事，但今天只要一提到《广陵散》，我们都会不由自主地想起嵇康和千古绝唱的典故。

嵇康（223—263），[illegible]（今安徽宿县）人，三国魏时著名的思想家、诗人与音乐家。幼年丧父，立志勤学。后娶曹操曾孙女为妻，[illegible]是“竹林七贤”[illegible]。同时，嵇康、阮籍、向秀、山涛、刘伶、阮咸、王戎等人都崇尚虚无，轻蔑礼法，白眼看待礼俗之士。七位名士[illegible]忧时，常常吟啸竹林，临流沐风，谈玄论道，[illegible]，世称“竹林七贤”。[illegible]，不问世事，“口不臧否人物”，纵酒自娱。王勃《滕王阁序》说“阮籍猖狂，岂效穷途之哭”。司马昭曾想与其子司马炎说亲，而他酣饮大醉60天，弄得司马昭无法开口，只得作罢。他的侄儿阮咸也旷达狂放，擅弹琵琶，“拂琴拨阮”，其姓遂成拨弦乐器“阮”之名。刘伶政治上信仰无为而治，[illegible]上纵酒放诞。向秀善诗赋，主张自然与名教统一，儒道合一，追求逍遥，曾为《庄子》作注，未竟而卒。山涛字巨源，也好老庄学说，本与嵇康交游，做官后想引嵇康出仕，嵇康致书与其绝交。王戎好清谈，贪财好利，广置田产，积钱无数，[illegible]。

嵇康[illegible]，精于[illegible]，[illegible]“[illegible]”。[illegible]有《琴赋》、《声无哀乐论》，其中不乏真知灼见，如否定儒家“音乐治世”思想，断言音乐本身并无哀乐可言。他创作的《长清》、《短清》、《长[illegible]》、[illegible]，被[illegible]“嵇氏四弄”，与蔡邕创作的“蔡氏五弄”合称“九弄”。隋炀帝曾把弹奏“九弄”作为取士的条件之一，足见其影响之大、成就之高。他弹得一手好琴，音乐史上有“嵇琴阮啸”的说法，指的就是七贤聚于竹林饮酒，兴酣时，嵇康弹琴、阮籍吹口哨，“韵响嘹亮”。嵇康长得玉树临风，形貌风度与阮籍堪称伯仲。《晋书》形容嵇康“龙章凤姿、天质自



蕉阴结夏图　明·仇英



听琴图 宋·赵佶

然”，山涛评价嵇康为人“岩岩若孤松之独立”，即使喝醉也“巍峨若玉山之将崩”。嵇康有一张价值连城的古琴，琴徽用名玉镶嵌，琴囊用贵丝织成，这琴是他卖掉了东阳旧业才得到的。有一次，山涛趁醉想剖开琴腹，嵇康以生命相抗才使此琴免遭大祸。嵇康弹得最好的曲子是《广陵散》，曾引来许多人前来求教。据《太平广记》记载，嵇康在月华亭中独自弹琴，琴声招来一人，此人隐而不现，只在暗处与嵇康共论音声之趣，后嵇康弹《广陵散》，此人才现身，称闻嵇康奏琴“不觉心开神悟”，有相见恨晚之意：“相遇虽一遇于今夕，可以远同千载。于此长绝，不能怅然。”并告诉他此曲不得传授他人，从此嵇康心意横绝，概不授艺。

汉末魏晋时代是中国历史上最有名的乱世，魏国的司马氏和曹氏之间的政治斗争日益尖锐。嵇康是曹氏的姻亲，自然站在曹魏一边，反对司马氏专制。司马氏标榜儒家思想，嵇康却提倡玄学观念；司马氏拉拢名士，嵇康不愿与其同流合污。景元二年（262），山涛推荐嵇康接替他做吏部侍郎，嵇康写下了《与山巨源绝交书》，义正辞严地声明与山涛绝交，并拒绝司马昭所给予的官职。信中说他不出来做官，有“甚不可者二”：一是“每非汤、武而薄周、孔，在人间不止此事，会显世教所不容”；二是“刚肠疾恶，轻肆直言，遇事便发”。这封信触动司马昭篡位的隐痛，他勃然大怒，对嵇康恨之入骨，但却无从下手，后来是因钟会的构陷才被获罪赴刑的。

钟会是“楷书之祖”钟繇的儿子，他党附于司马氏，得到其信任，官任黄门侍郎，被封为东武亭侯，封邑三百户。钟会甘当司马昭的鹰犬，往往不择手段，到处搜寻政敌，陷人于非罪，许多名士都成了牺牲品。钟会曾多次构陷阮籍，“数以时事问之，欲因其可否而致之罪，皆以酣醉获免。”钟会主动和阮籍搭讪，问以时事，只等阮

籍开口就加罪于他。但阮籍通过佯狂酣醉得以免罪避祸，而耿直的嵇康却没有这样的机心。

钟会没有做官前，曾经写过一本《四本论》，是讨论才性同异的文章。四本指的是才性同、才性异、才性合、才性离。《世说新语》中说钟会很想让嵇康赏识吹捧一下，就揣在怀里，到了嵇康家门前，却"畏其难，怀不敢出，于户外遥掷，便回急走"，又怕嵇康驳了面子，不敢拿出来，而远远将书抛进嵇康院内，随即掉头跑开。他做了高官后，使衣轻策肥，宾从如云，神色得意地跑到嵇康面前炫耀，适逢嵇康正在柳树下打铁，向秀在一旁拉风箱。嵇康见钟会来了，一不施礼，二不让坐，自顾低头打铁。钟会面带怒容欲走，忽闻嵇康冷冷道："何所闻而来，何所见而去？"钟会悻悻对曰："闻所闻而来，见所见而去。"说罢，拂袖而去。嵇康的话里隐含着高傲与鄙视，钟会的话里充满了愤恨和恼怒，乘兴而来，败兴而归。从此钟会恨透了嵇康，嵇康也得罪了钟会，惹下了日后杀身之祸。

嵇康的朋友吕安有个哥哥叫吕巽，见吕安的妻子长得美丽，就见色起意，奸污了弟媳，吕安之妻羞愧难当，自缢而亡。吕安回家后，从仆妇口中得知真情后，虽极其痛恨吕巽的禽兽之行，但碍于兄弟情面，只好隐忍不发，仅将事情告诉了嵇康。谁知吕巽做贼心虚，怕吕安说出这件丑事对自己不利，于是就恶人先告状，诬告吕安对母亲不孝。当时，司马昭正在标榜"以孝治天下"，因此他以"不孝"的罪名将吕安治罪下狱。吕安不服，把吕巽的丑事揭发出来，并引嵇康为证。嵇康义不负心，站出来为吕安辩诬，保明此事。司马昭却不听吕安的辩解，仍将他判处徒刑并流放到边远地区。嵇康痛恨吕巽的做法，又写下了《与吕巽绝交书》。不久，吕安在途中写给嵇康的书信也被截获。司马昭以信中有不满之词为由，又将吕安收拘，同时下令逮捕嵇康。嵇康在狱中思绪万千，写下了《幽愤诗》，回忆幼年的生活，说自己早年养下了任性的脾气，心地善良而不能辨识好人坏人。他对自己无辜遭陷表示抗议，认为自己虽然被捕，但是在道义上是正直光明的。他在诗的结尾写道："采薇山阿，散发岩岫，咏啸长吟，颐性养寿。"表明自己一旦脱离困境就将远离尘世。此时钟会立意报复嵇康，力劝司马昭杀掉他："嵇康，卧龙也，不可起，公无忧天下，顾康为虑耳。"又说当年毌丘俭起兵时，嵇康就打算响应，只是山涛劝说数次才作罢。现在嵇康和吕安言语放肆，诽谤经典，应该趁机杀掉他们，以淳风俗。于是，在钟会的中伤挑拨下，景元三年（263），司马昭以"乱政"罪名下令判处嵇康死刑。当时，三千太学生联名上书为其求情，要求赦免嵇康，愿以嵇康为师，司马昭终不许。嵇康赴难刑场，从容澹定，索琴弹奏《广陵散》，"目送归鸿，手挥五弦"，抚琴长叹："《广陵散》如今绝矣！"慨然赴难，年仅39岁。其壮举令"海内之士，莫不痛之"。一曲《广陵散》，慷慨悲壮，哀恸人心，终成"千古绝唱"。

事实上，琴曲《广陵散》经《神奇秘谱》保存，一直流传至今。建国后，我国著名古琴家管平湖先生根据《神奇秘谱》所载的曲调进行了整理、打谱，使这首奇妙绝伦的古琴曲重回人间。

《广陵散》旋律激昂慷慨、悲壮雄浑，是我国现存古琴曲中唯一充满戈矛杀伐之气的悲歌。它因聂政的故事而拥有了复仇血腥的音乐基调，更因嵇康的就义而成就了激昂悲壮的文化内涵。它直接与一个人的生命紧紧相联，直接与一种浩然正气、反抗精神贯通一体，张扬了魏晋士人特立独行、不畏强权的风骨。嵇康高洁，又并非清心淡泊到忘怀世事，他用生命诠释了音乐，音乐成了他生命的绝唱。正因为嵇康临刑索弹《广陵散》，才使这首古典琴曲名声大震。所以，在一定程度上，《广陵散》是因嵇康而名扬古今的。

008 顾恺之

以形写神摹人物



中国的人物画出现在汉代以前，而真正兴起并对后世产生重要影响是在魏晋，而其中成就卓著者为顾恺之。

顾恺之（346—407），字长康，小字虎头，卫协的弟子，晋陵无锡人，东晋时期杰出的人物画家。他出身望族，官至散骑常侍。他性情豁达、自负而又富有幽默感。他博学多才，能诗善赋，擅长书法，尤其精于绘画，人称三绝：才绝、画绝、痴绝。据说当时金陵建造了一座瓦棺寺，落成后，和尚请众人捐施，顾恺之认捐了百万钱，众人不信，他就在庙里用一个月的时间，闭门画了一幅维摩诘像。画完之后，要点眸子，他提出要求：第一天来看的人要施舍十万，第二天来看的人施舍五万，第三天的随意。等他当众点画维摩诘眼珠时，寺门大开，那维摩诘像竟“光照一寺”。于是，满城哄动，到寺中观画的人络绎不绝。没过多久，就凑足了百万数目。顾恺之的维摩诘像，清羸示病，具有魏晋名士的风度，极具神采，成为后世维摩诘像的绘画标准。

顾恺之最擅长人物画，在当时享有很高的声誉，谢安曾称赞他的画作是“苍生以来未之有也”。顾恺之留下了一橱自己的作品存在桓玄处，却被桓玄从橱后全部窃去，他却俏皮地说：“妙画通灵，变化而去，亦犹人之登仙”。他的人物画继承发展了古代现实主义传统，打破以往宗教题材的画风。他以日常生活为题材，用淡墨晕染增强质感，运用“铁线描”勾勒出劲挺有力的细线，人物五官描写细致入微，动态处理自然大方，淋漓尽致地表现出人物内心的丰富情感。衣服线条流畅飘逸，优美生动，充满艺术魅力。他晚年笔法似拙胜巧，神采飘然，散出浪漫主义色彩。

洛神赋图（局部）　东晋·顾恺之





顾恺之的作品真迹，现已失佚，只存若干流传已久的摹本。其中最精美的是《女史箴图》、《洛神赋图》和《列女图》。这些画作代表了顾恺之时

代的画风和艺术水平，也一直为历代视为珍宝。

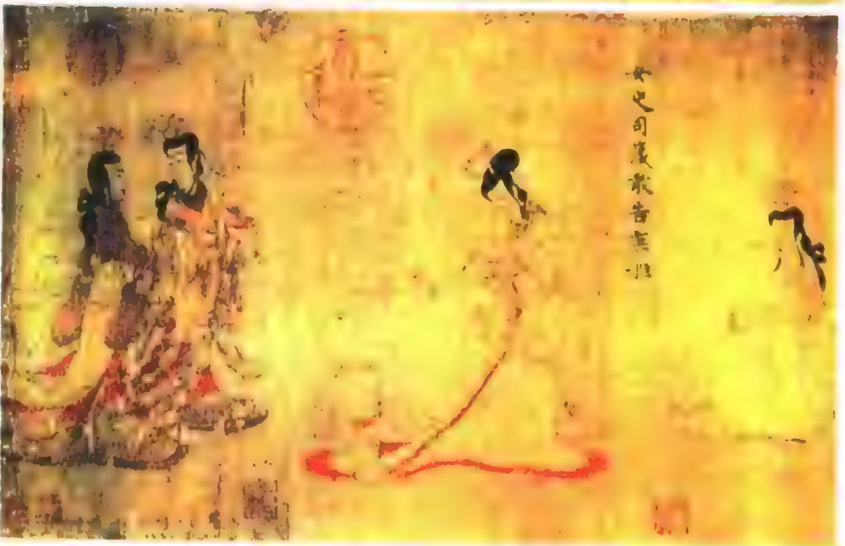
《女史箴图》是根据西晋著名文学家张华的《女史箴》为题材创作的。"女史"是女官名，"箴"有规劝、告诫之意。晋初惠帝时，皇后专权，嫉妒心重，多权诈，荒淫放恣，引起了朝野不满。张华作《女史箴》，用历代贤后妃的历史故事来讽谏放荡淫逸的皇后；以女史的口气写宫廷规箴，规劝教育宫廷妇女遵循封建道德，宣扬对主当忠、对神当敬、对夫当从的女性箴条。其中有西汉宫廷女官冯婕妤挺身向前，挡住脱栏而出的黑熊，保护汉元帝脱险的故事；还有班婕妤辞谢汉成帝，不与之同辇，以劝诫皇帝专心朝政的故事等。《女史箴》在当时被奉为"苦口陈箴、庄言警世"之名篇。才华横溢的画家顾恺之将此名篇分成12段，每段在画侧题写箴文（第一段除外），每段画面都以女性形象为主体，形象地揭示箴文的含义，其形式类似于今天的连环画。

《女史箴图》线条循环婉转，匀净优美，描绘了一系列妇女形象。古代宫廷妇女穿着下摆宽大的衣裙，修长婀娜；每款衣裙配之以颜色艳丽的不同款式飘带，飘飘欲仙，雍容华贵。在绘画技法上，均以细线勾勒，只在头发、裙边或飘带等处敷染以浓色，微加点缀，不求晕饰，整个画面典雅宁静又不失亮丽活泼。同时，画中人物也被衬托得神态宛然，透露出她们的身份和丰仪。画家笔墨简澹，其勾勒轮廓和衣褶所用的线条"如春蚕吐丝"、"春云浮空，流水行地"，呈现了连绵婉转、悠缓自然、均匀优美的节奏

密，具有极高的绘画艺术研究价值。从艺术表现上看，全图几乎没有背景衬托，只通过人物的动作神情来渲染气氛，如"冯婕妤挡熊"一节，惊恐的汉元帝和嫔妃，以及惊慌逃跑的侍卫，退缩在后的宫娥，两名武士持戈向前，只有冯婕妤挺身而出，护卫汉元帝，场面的紧张感通过人物各自的神情动作惟妙惟肖地表现了出来，充分体现了顾恺之重神韵的绘画理念。从画作的结构图看，《女史箴图》的每段画面都相对独立，但它通过题跋及人物服饰的处理等手法，使段与段之间形成一种内在的联系，构成一个有机整体。再看画中人物，线条均匀，连绵缠绕，不乱不滞，可见前期画家就善于用这种细线勾勒人物，而顾恺之更

女史箴图（局部） 东晋·顾恺之





将这一技法推向了极致

《女史箴图》现有两个绢本：一是南宋摹本，艺术性较差，现藏故宫博物院；另一本为唐人摹本，绢本，卷轴装，仅剩9段，艺术性较强，体现了顾恺之画风与《女史箴图》原貌。原本为清宫所藏，1900年八国联军侵入北京时，被英军大尉基勇松劫掳，现藏于英国伦敦不列颠博物馆

所传顾恺之的另一作品《洛神赋图》乃宋人所作。此画是顾恺之以曹植的诗篇《洛神赋》为题材所创作的巨幅绢本着色画卷。曹植是曹操的次子。曹植和其兄曹丕跟随曹操大破袁绍时，得甄氏。曹植喜爱甄氏，曹操却把甄氏许配给曹丕。一次曹植到京城觐见父皇，得知甄氏已抑郁而死，心里非常难过，途经洛水时，追想宋玉所讲的神女故事，便作《感甄赋》以寄感伤怀念之情。魏明帝后来将此赋更名为《洛神赋》。顾恺之的《洛神赋图》描摹了曹植和仆从们在归途中经过[illegible]践步，人困马乏，人在舒展身体，马在地上打滚的场景。黄昏时节，车马停歇在洛水岸边，恍惚中曹植看到了美丽的洛神，他们互赠礼物，共登云车，畅叙离愁别恨。待洛神离去后，曹植坐着一叶轻舟，仍浮在洛水之上不肯离去



婕妤挡熊图　清·金廷标

《洛神赋图》是一幅题材非常吸引人的作品。顾恺之用绘画展现了文学作品所蕴含的那种真挚的情感，他巧妙地把诗人的幻想在造型艺术上加以形象化。例如：洛神曾多次出现在水面上，手持麈尾，衣袂飘飘，姿态婉丽。她似来又去，含情脉脉，表现出一种可望而不可即的惆怅之情。曹植头戴梁冠，宽衣大袖，被一群随从所簇拥，散发着贵族诗人的优雅风度。画中用来衬托洛神的景物也被形象化了。如画面上有高飞的鸿雁和腾空的游龙；又有云中的明月、初升的朝霞和出淤泥而不染的荷花；还有传说的风神在收风，水神使洛水平静和女娲在歌唱。这些描写不仅增强了人物之间的联系，更增添了神话般的梦幻色彩

汉代最常见的人物画是“圣贤图”、“孝子图”、“列女图”之类，主要为人伦教化之用，从绘画基调上看，偏于形似，注重相貌之真。到汉末，随着佛教的流行，佛像画也得到了发展，同样重在形似。西晋时，卫协在人物和佛像方面开始有所突破，比较关注人物的神气，他画的《七佛图》对于人物的眼睛就十分在意。这种重神似的风格实际是基于魏晋重人物品评和名士风度的文化氛围之上产生的。诗赋书画等体现士人修养的技艺在魏晋得到了社会的普遍重视，士大夫阶层从事绘画者众多，卫协、嵇康、顾恺之、王羲之、王献之、王濛、戴逵、陆探微、宗炳、王微、谢赫、陶弘景、张僧繇等都是魏晋名士，同时也是知名画家，中国历史上第一批专业画家即出现

在魏晋时期，士人作画、品画、藏画成为一时风尚，并形成一种文化现象。深厚的文化修养与日益提升的审美品味，使得魏晋时期的人物画逐渐摆脱了状貌似形的日常功用性，而日趋艺术化、审美化。顾恺之便是这一时期表现这种艺术风格的代表画家。

顾恺之画人物，还画佛像、神仙、名士、飞禽、走兽等。他在《论画》一文中认为："凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。"顾恺之认为画人最难，是因为人的内在精神和灵魂最难把握。他特别注重人物的"传神"，全因人物"传神写照，正在阿堵中"，因此，画人物点睛之笔相当重要。据说他画人物曾数年不肯轻易下笔点睛，后世评论顾恺之的人物画是"得其神"，而且"神妙无方"，原因就在于他对人物个性品质的精妙把握。

不仅是眼睛，顾恺之还善于捕捉其他一些能突出人物个性的细节或特点。他在画名士裴楷的肖像时，有意在其颊上加了三根汗毛，使其形象顿时栩栩如生，散出裴楷卓然不凡的才识和气度。东晋名士谢鲲，有一次晋明帝问他和同为名士的庾亮相比如何，他回答："一丘一壑，自谓过之。"认为自己在胆识方面胜过庾亮。顾恺之在为谢鲲画像时，就以丘壑为背景来衬托谢鲲的这一自信爽直的个性特征。他故意把谢鲲画在岩石中间，借景来烘托人物的气质风神。

他揣摩如何表现嵇康形象时，觉得画其"手挥五弦"弹琴时的外形姿态比较容易，但要画其"目送飞鸿"时那种眷恋、迷惘的心绪则比较难。正因为孜孜以求人物的神韵，才使得他笔下的人物风神飘逸，呼之欲出。所以，他的艺术成就之高，使其和陆探微、张僧繇一起成为南北朝时期三个最重要的画家，代表了当时人物画艺术的最高水平。后代许多画家都推崇顾恺之，南朝陆探微、唐代吴道子等画家皆临摹过他的画迹。

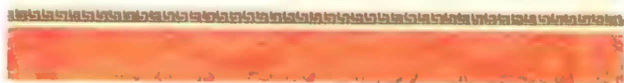
顾恺之不仅在绘画实践方面得天独厚，其画论也博大精深。他的重要画论有《魏晋胜流画赞》和《论画》。他所阐述的"以形写神"、"传神"等绘画观点抓住了艺术创作中的一个规律性问题，即要表现人物特征。他的人物画便充分体现了"以形写神"之中国文化精髓。因此，这一观点不仅成为魏晋风采的点睛之论，而且还对后世人物画产生了深远的影响。后代的画家也渐渐地专注于人物神采的描绘上，使中国人物画更丰满、更具立体感。



中国画

简称"国画"，大致可分为：人物、山水、界画、花卉、瓜果、翎毛、走兽、虫鱼等画科。有工笔、写意、勾勒、设色、水墨等技法形式，设色又可分为金碧、大小青绿、没骨、泼彩、淡彩、浅绛等几种。主要运用线条和墨色的变化，以钩、皴、点、染、浓、淡、干、湿、阴、阳、向、背、虚、实、疏、密和留白等表现手法，来描绘物象与经营位置；取景布局，视野宽广，不拘泥于焦点透视。有壁画、屏幛、卷轴、册页、扇面等画幅形式，辅以传统的装裱工艺装潢之。人物画从晚周至汉魏、六朝渐趋成熟。山水、花卉、鸟兽画等至隋唐之际始独立形成画科。五代、两宋流派竞出，水墨画随之盛行，山水画蔚成大科。文人画在宋代已有发展，而至元代大兴，画风趋向写意；明清和近代续有发展，日益侧重达意畅神。在魏晋、南北朝、唐代和明清等时期，先后受到佛教艺术和西方绘画艺术的影响。中国画强调"外师造化，中得心源"，要求"意存笔先，画尽意在"，强调融化物我、创制意境，达到以形写神、形神兼备、气韵生动。由于书画同源，以及两者在达意抒情上都和骨法用笔、线条运行有着紧密的联结，因此绘画同书法、篆刻相互影响，形成了显著的艺术特征。作画之工具材料为我国特制的笔、墨、纸、砚和绢素。近现代的中国画在继承传统和吸收外来技法上，更有所突破和发展。

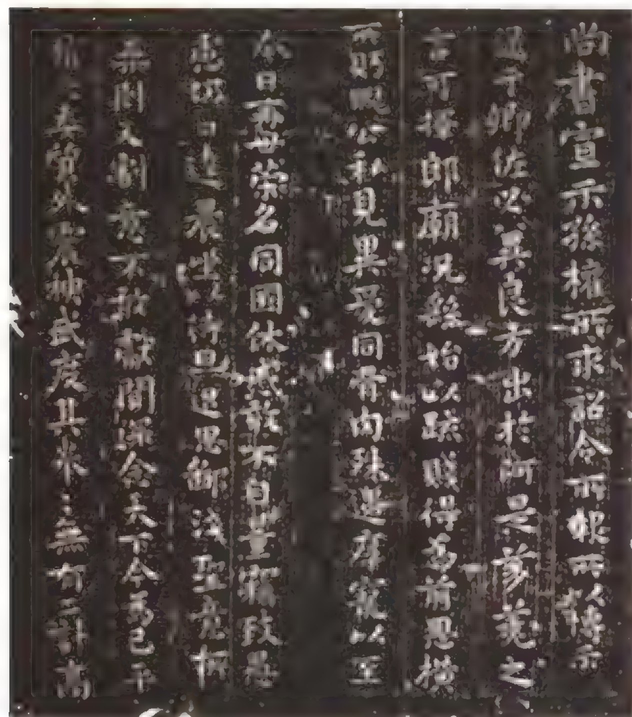




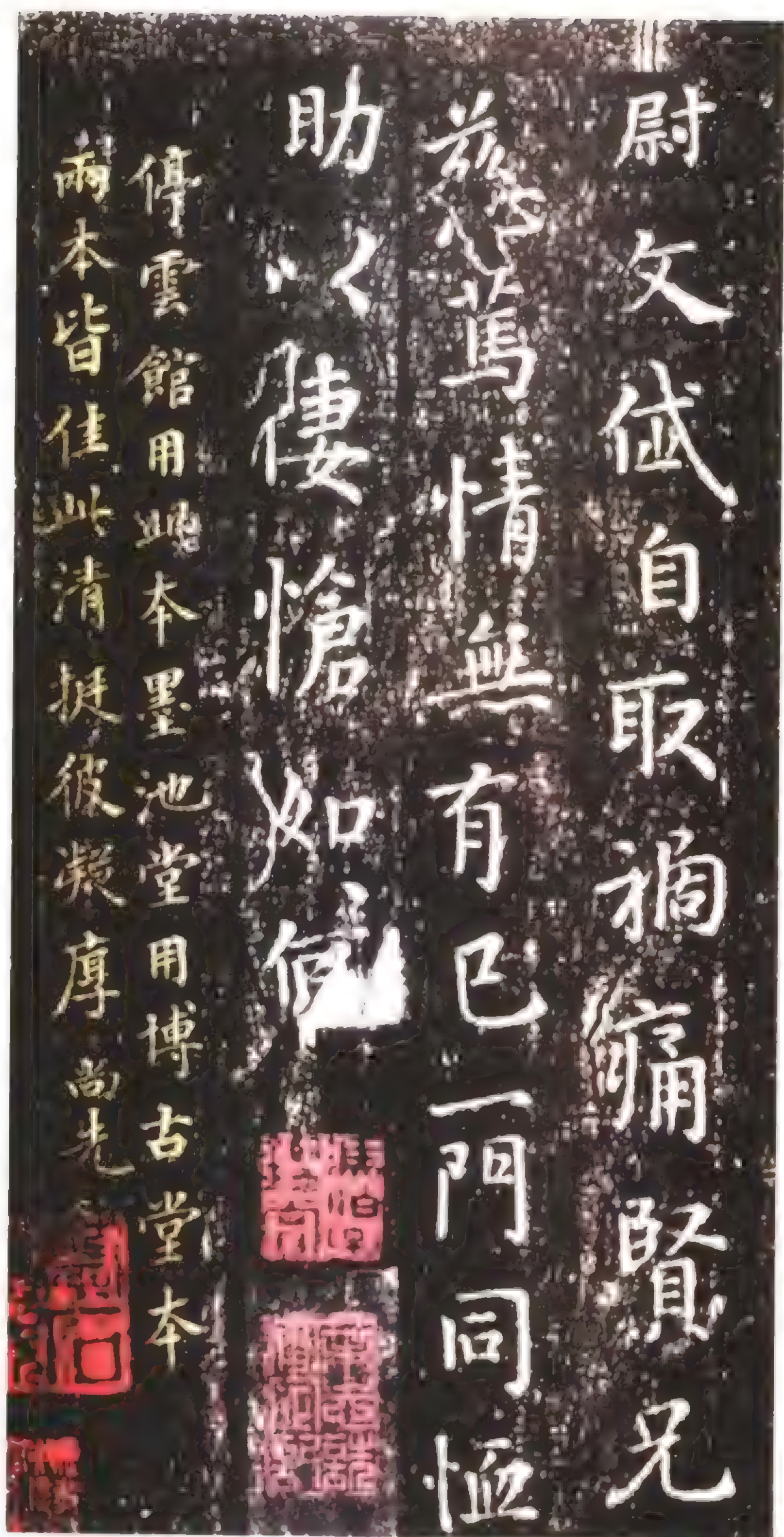
009 "楷书之祖"

钟繇





宣示表（楷书）



墓田丙舍帖（楷书）

行间茂密”；梁武帝萧衍在《观钟繇书法十二意》中认为钟繇书法蕴涵“平、直、均、密、锋、力、轻、决、补、损、巧、称”之“十二意”；明代岑宗旦在《书品》中说“繇书如盛德君子，容貌若愚”。清人刘熙载在《书概》中说钟繇书法“大巧若拙，后人莫及”。正因为他将楷书中的简易成分集中起来，打破了隶书中的常规，变隶书平扁成楷书的方正，所以钟繇成了“楷书之祖”，并与略后时期的王羲之合称为“钟王”。

而钟繇能成为楷书之祖是与他的勤学苦练分不开的。为求书法真技，他心摹手追，精思书学30年，几近成痴。在抱犊山中跟东汉书法家刘德升勤奋学书，“六十年未尝窥户”。平常日子里，白天写，晚上练，所住之处的墙上到处都是他的笔迹。“坐与人语，以指就座边数步之地书之，卧则书于寝具，具为之穿。”跟人谈话时，也要一边谈话一边在地上写字，晚上就以指代笔，在被上画来画去练字，日久竟将衾褥划破。可见其矢志专一的刻苦精神。据西晋虞喜《志林》记载，一次，他在韦诞家中看见一篇蔡邕写的笔法秘诀《笔势》，便想借来一读，韦诞却不借。苦求不得，钟繇急恨交加，忽然捶胸吐血，大闹三日，终于昏厥而奄奄一息。幸亏曹操拿五灵丹救他才幸免于难。等到韦诞死后，钟繇晚上掘开其墓，找到那篇文章，因而领悟到“多力丰筋者圣，无力无筋者病”书法之精髓，从此书艺精进高渺，幽深无际。当然，这只是后人的穿凿附会，事实上，韦诞死于253年，晚于钟繇去世23年，而蔡邕是曹操的朋友，钟繇是曹操的心腹，向蔡邕学习书法易如反掌，何必用盗墓这种有失体统的手段。所以，盗取《笔势》一说纯属虚构。但它从另一个侧面说明了钟繇苦学精研书法的精神。

钟繇对弟子门生也同样要求严格。钟繇的弟子宋翼因学书成效不大，被钟繇当面怒斥，宋翼三年不敢面见老师，在家中勤学苦练，终学有所成，名震一时。钟繇也苦口婆心、百般劝诫儿子钟会，钟会最后也取得了巨大成就，并和父亲并称为“大小钟”。

正是因为钟繇师从名家，学习篆、隶、行等书体的笔法，博取诸家之长，兼善各体之优，遂成汉魏期间独树一帜的楷体风貌。其真迹到唐时已亡佚。现在我们看到的都是宋代刻帖中保存下来的。代表作有《宣示表》、《荐季直表》、《贺捷表》等。晋室东渡时，王导曾将钟繇的楷书代表作《宣示表》缝入衣带中带走，后来传给了王羲之。现在流传下来的是王羲之的临摹本，真迹已不复存世。

钟繇创造的楷体书法，风靡魏晋，对后世的影响也很大，历代书法家莫不从钟体中汲取养分，比如晋代的王羲之、王献之，唐朝的虞世南、颜真卿、柳公权，宋朝的蔡襄、黄庭坚，以及后来的赵孟頫、文徵明等，都不同程度地受到钟繇的影响，并加以融合创造，又别开一代新风。

钟繇书论较零碎，散见于后世文集中。刘熙载《艺概·书概》云：“钟繇书法曰：笔迹者，界也，流美者，人也。”《书苑菁华》也记载有钟繇意思相近的话：“用笔者天也，流美者地也，非凡庸所知。”以天地、大人来论述书法艺术，指书法艺术中存在的自然之气，认为书者如能把对自然奥妙的领悟运用于书法创作中，就可以达到出神入化、赋造化之灵于笔端的境界。正因这种艺术创作与大自然之钟灵毓秀气脉相通，故谓“非凡庸所知”。实际上，这种看法主要指书体的自然流丽、平淡真淳、多天工而少人为。

钟繇在中国书法史上占有相当重要的地位，对于汉字书法的创立、发展和流变都有着极其重要的作用。根据钟繇在书法艺术史上的贡献，书法界将他列入中国十大书法家之列。

010《兰亭序》

“天下第一行书”



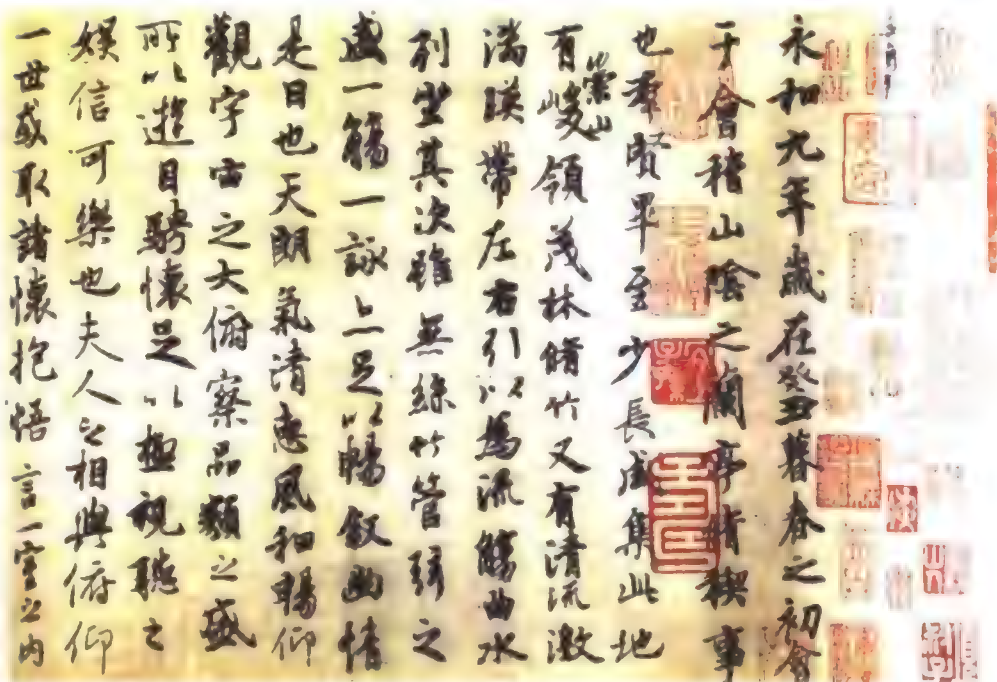
草书和楷书都是从隶书发展而来的。草书提高了书写速度，却增加了辨认的难度；楷书字体规范便于辨认，却很难提高书写速度。在这种情况下，便出现了一种介于草书和楷书之间的字体——行书。

草书如奔跑，楷书似站立，行书若行走。行书的书写速度介于草、楷之间，其笔画与结构也介于二者之间：其运笔既不像草书那样自由奔放，也不像楷书那样严谨、规矩，而是游丝牵连、笔画不断，节奏明快、生动活泼；其结构既不像草书那样舒展放纵、不拘一格，也不像楷书那样字字独立、方方正正，而是删繁就简、破方就圆。

有晋一代，上自皇室贵族，下至平民百姓，几乎无人不好书法，卫氏、索氏、陆氏、郗氏、庾氏、谢氏、王氏等望族更是名家辈出。书法在晋代就早于诗歌和散文，发展成为一门极为成熟的艺术，晋字也因此得与唐诗、宋词等并列为中国艺术史上的丰碑。行书成于东汉末年，魏晋以后得到了长足的发展，其成就最高者当属“书圣”王羲之。

王羲之（约321—379），出身于两晋琅琊的王氏望族，曾官至右军将军、会稽内史，故后人称之为“王右军”。他12岁时父亲即传授其笔法论，“语以大纲，即有所悟”。他少时师从卫夫人，后渡江北游，遍访名山，博采众长。他精研草书和楷书，草书师法张芝，正书得神于钟繇，技法上融会魏晋名家之长，神韵上凝聚魏晋玄学之妙，张扬意趣，自成一家，将外在的规则内化入心灵的需要，达到了一种[illegible]艺术境界。其行书在当时独树一帜，“右军字体，古法一变。其雅秀之气，出于天然，故古今以为师法”，达到了“贵越群品，古今莫二”的艺术高度。

古人每年三月初三，要到水边游玩，以求消除灾凶，称为修禊。东晋永和九年（353）的三月三日，王羲之与名士孙统、孙绰、谢安、支遁等



兰亭序（行楷书）　东晋·王羲之

41人，在会稽山阴的兰亭（今浙江绍兴西南兰渚）行修禊之礼。朋友们置身茂林修竹之中，曲水流觞，赋诗抒怀，即兴写下了37首诗，结为《兰亭集》，推举王羲之为此集作序。此时的王羲之身处惠风和畅的自然山水间，正酒酣耳热之际，文思泉涌，逸兴大发，自然之美与人情之畅绝妙地交融在一起，于是一气呵成，书就《兰亭集序》，又称《兰亭序》。

《兰亭序》的章法、结构、笔法相当成熟圆[illegible]，用笔遒劲内健，融合了篆书、隶书、草书的笔法，中锋起转提按，线条如行云流水。凡324字，每一字都被王羲之塑造成一个鲜活的生命，面目毕现，血肉丰满，且赋予了不同的个性、精神和灵魂，或立、或卧、或行、或走、或舞、或歌，尺幅之内，有的像楷书，有的像草体，[illegible]酣，神态[illegible]。[illegible]王羲之的智慧不仅表现在字体结构的变化多端，更突出地表现在重字的结构上，20多个“之”字书写竟无一雷同，各具风貌神采。在通篇布局上，以纵行为中心，文字参差相间，错落有致，但又字字相关，[illegible]散，字里行间流淌着音乐般的韵律。黄庭坚称“《兰亭序》草，王右军平生得意书也，反复观之，略无一字一笔，不可人意”。明代画家董其昌在《画禅室随笔》中写道：“右军《兰亭序》，章法为古今第一，其字皆映带而生，或小或大，随手所如，皆入法则，所以为神品也。”《兰亭序》从文学的角度赏析，文字优美恬淡，情感旷达闲逸，是一篇千古佳作；从书法的角度欣赏，体现出了笔与墨、骨与肉、形与神、刚与柔均衡中和的古典美学的理想范式。因此，《兰亭序》被誉为“法帖之冠”，被历代书家奉为楷模，尊誉为“天



天下第一行书”。

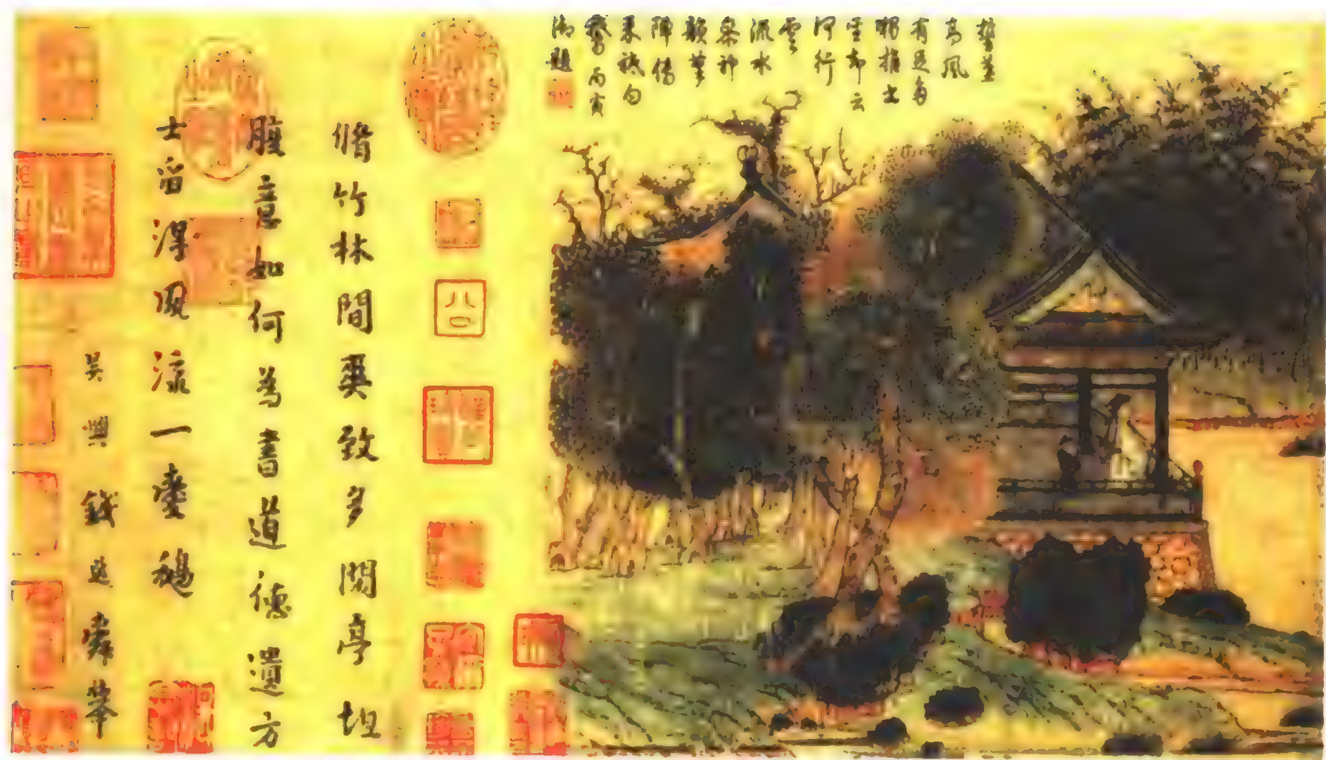
精美的艺术作品有赖于特定时代的审美理念。《兰亭序》的成功绝非偶然。魏晋人在精神追求上与汉代人有很大不同。汉代对士人的要求重在道德、操守、儒学和气节诸方面，但到晋代，人们关注的是才情、气质、风貌和格调。从偏于道德规范到重视个人的内心感受，脱俗超尘的气质风度与率真任性的行为方式成为士人的理想追求。王羲之为人坦率，不拘礼俗，犹喜清静，被时人形容为“飘如游云，矫若惊龙”，具有魏晋风度，是多才[illegible]蕴的名士。而旷达的性格造就了他书法的雄浑气象、自然意态，落实到《兰亭序》中，就表现出一种天人合一的自由境界，散发出自然飘逸、洒脱简洁的气质品性，还渗透出一股不凝滞于物的心灵感应和艺术功力。因此，这几项条件合而为一，才酿泉为酒，凝练出如此美轮美奂、千古传诵的艺术珍品。



世间珍品原就产生于一种机缘中。现代书法家沈尹默就慨叹“当时逸少本天全”。《兰亭序》写成后，王羲之自己也十分得意，后来又写过十余遍，都达不到原件的神妙精美之境。这幅行书遂成王家的家传之宝，传到七世孙智永禅师时，他还专门修造了贮藏《兰亭序》的阁楼。智永临终时传给弟子辩才，辨才将之藏于房梁之上。当时已是唐初，唐太宗李世民酷爱王羲之书法，不惜派人重金购募王氏真迹。御史萧翼装扮成一个穷书生，骗得了辩才的信任，盗走了《兰亭序》。唐太宗得到《兰亭序》后，敕令弘文馆的书法高手冯承素、赵模等人精心复制一些摹本，赐给皇族和宠臣，而当时这种“下真迹一等”的摹本亦“洛阳纸贵”。此外，还有欧阳询、褚遂良、虞世南等名手的临本传世。唐太宗还亲自为《晋书》

兰亭修禊图　明·文徵明

此图描绘的是晋朝王羲之等人在兰亭举行修禊[illegible]（353），王羲之与谢安等人[illegible]了曲水潺潺、兰亭环抱其中的景致。树木和竹子画得非常工细却不显滞呆板，山石皴擦简练，临水而坐的文人的衣纹表现，富于一种装饰趣味。



王羲之观鹅图　元·钱　选

撰写《王羲之传论》，对王羲之的书法推崇备至：“详察古今，研精篆素，尽善尽美，其惟王逸少乎！”将他的书法艺术推到了一个前无古人，后无来者的高度。唐太宗临终时，遗命将《兰亭序》真迹与其殉葬，《兰亭序》真迹从此就埋藏于地下，永绝于世，今天我们看到的《兰亭序》的最佳摹本是冯承素的摹本，其卷首有唐中宗神龙年号小印，又称“神龙本”，现藏北京故宫博物院。

王羲之的书法作品还有《乐毅论》、《黄庭经》、《东方朔画赞》等楷书作品，在中国古代书法史上占有重要位置。他的行草书传世墨迹有《丧乱帖》、《姨母帖》、《初月帖》等十余种，这些墨迹摹本虽然都是唐人双钩廓填摹本，但也都不失为难得的珍品。他的行书《快雪时晴帖》只有24个字，也被清乾隆皇帝列为《三希帖》之首。

与两汉、西晋相比，王羲之书风最明显的特征是用笔细腻、结构多变。其最大成就在于增损古法，变汉魏质朴书风为笔法精致之书体。草书浓纤折中，正书势巧形密，行书遒劲自然，他将汉字书写从日常实用引入到一种注重技法、讲究情趣的境界，实际上这是书法艺术的觉醒，标志着书法家不仅发现书法美，而且能表现书法美。后来的书家几乎没有不临摹王羲之法帖的，因而王羲之有“书圣”美誉。

王羲之的书法也影响到他的后代子孙。其子玄之，善草书；凝之，工草隶；徽之正草书；操之，善正行书；涣之，善行草书；献之，则称“小圣”。宋黄伯思《东观余论》云：“王氏凝、操、徽、涣之四子书，与子敬书俱传，皆得家范，而体各不同。凝之得其韵，操之得其体，徽之得其势，涣之得其貌，献之得其源。”说王羲之的四个儿子各得其书法精妙。而后，其子孙绵延，王氏一门书法薪火相传。武则天索求王羲之书，王羲之的九世重孙王方庆将家藏十一代祖至曾祖二十八人书迹十卷进呈，武则天命以真迹为蓝本，用钩填法临摹并编为《万岁通天帖》，原本仍还王方庆。但早已散佚。南朝齐王僧虔、王慈、王志都是王门之后，有法书录入。智永为王羲之七世孙，妙传家法，为隋唐书学名家。王氏一门为中国书法艺术做出了卓凡的贡献。



011 宗教美术奇葩

“飞天”

魏晋南北朝时期，随着佛教的盛行，中国绘画艺术出现了一个新的门类——石窟壁画。其代表为敦煌莫高窟壁画，飞天则是敦煌壁画中最具魅力的部分。“飞天”是佛教用语，佛教把空中飞行的天神称为“飞天”，多用于寺庙壁画中，是祀神的艺术。中国的道教也有空中飞行的天神，称为“飞仙”，多用于墓室壁画中，象征墓主人灵魂升天，是祀人的艺术。汉代，佛教传入中国，与道教交流融合，到魏晋南北朝时，佛教壁画中的飞天一度也称为飞仙。后来，飞天和飞仙的艺术形象虽融合到了一起，但在名称上，飞天还是专指佛教天神。

敦煌地处河西走廊，是联结中西交通的要冲，也是佛教东传的必经之路，同时也成为飞天的荟萃之地。十六国时期（304–439）在敦煌东南的鸣沙山的断崖上开凿石窟，史称莫高窟。敦煌壁画中的飞天最早大约就出现在这一时期，后历经数朝，一千多年来不断绘制添加，直到元代末期，随着敦煌石窟的停建而停绘。莫高窟492个洞窟中，几乎窟窟绘有飞天，总数达4 500身以上。

这千余年中，飞天的形象和姿态，都在不断发生着变化。飞天的故乡虽在印度，但敦煌飞天却是印度文化、西域文化、中原文化的综合体。外来的印度佛教艺术逐渐演变为本土的独具中国特色的宗教艺术形态。

魏晋南北朝时期，飞天的形象主要还是舶来品，印度和西域少数民族的色彩非常明显。飞天的头部有光圈，脸型椭圆，鼻梁挺直，大眼大嘴



伎乐天　西魏·敦煌壁画



伎乐天　隋·敦煌壁画

大耳，戴耳环，头束圆髻，身材粗短，上身半裸，飞行的姿势十分笨拙，有下坠之感，还是原始的印度飞天的姿态。但到北魏时期，飞天形象开始发生变化，虽然还是头有光圈，但脸型已渐修长，面貌丰圆，嘴小，身材也变得修长，有的腿已经相当于腰身的两倍。飞翔的姿态也变化多样，有的横过天际，有的向上飞升，有的合掌下行，衣裙巾带飞舞，出现了散花飞行的形象。飞天周围伴有天花飞落，[illegible]，又出现了伎乐飞天，飞天抱起了腰鼓、拍板、长笛、横笛、芦笙、琵琶、阮咸、箜篌等各种乐器，载歌载舞。还有一部分飞天的形象与道教飞仙融合，更为中国化，头上光圈消失，戴上了道冠，上体裸露，形象已是中国人的“秀骨清像”，脸型瘦削，脖颈修长，嘴角上翘，微含笑意，周围花朵飘散，云气飘流，呈现出一片自由欢乐的气氛。

隋代是飞天绘画最多的一个时代，也是飞天种类最多、变化最丰富的一个时代。这时的飞天多以群体的形式出现，有西域式、中原式、中西合璧式飞天和伎乐飞天。他们脸型或丰圆或清瘦，身体或健壮或修长，大多腰肢柔软，绰约多姿。有上身半裸的，也有穿着长裙的；有戴宝冠的，也有束发髻的；还有捧花盘的，有手持乐器的，也有手捧花盘的，还有扬手散花的。飞行姿态更是千姿百态，但总体来讲舒展自由。

到唐代，飞天的艺术形象达到了完美境地，形成了完全中国化的飞天。敦煌石窟内的四壁上都绘满了大型壁画，飞天遍布于佛窟的天顶，成为佛国世界的上宾。飞天重现了中国画中的“[illegible]，[illegible]，飘浮升空”仙子形象。第112窟中的“反弹琵琶”伎乐飞天形象为敦煌飞天所独有，成为表现敦煌舞蹈中的经典造型。而第320和321窟的“黑飞天”身躯呈酱黑色，双手散花，衣带飘飞，如燕子翩然而落。线描流畅有力，色彩艳丽丰富，[illegible]，[illegible]。

五代以后，飞天的艺术风格承袭唐风，几乎没有什么变化，只是多了一些装饰性特点，却已失去唐飞天那灵动的气势和自由浪漫的精神。西夏统治时期，飞天的形象明显融入了西夏党项族人的[illegible]特点，体格健壮，[illegible]，[illegible]。

从艺术形象上来看，飞天在中国化进程中，

伎乐天　唐·敦煌壁画





反弹琵琶　唐·莫高窟

越到后期，越注重线描，线条勾勒得越清晰，且刚劲有骨力，行笔流畅飞动，毫无滞涩之感，这是完全中国化的艺术造型，畅达清晰的线条中流淌着的已经是中国书法的意趣和神韵了。此外，在形态把握上，后期的飞天也改变了西印度、西域等地绘画重具象和写实的方式，着眼于画面的气韵流动和整体审美效果。例如，飞天的飞翔之态在印度壁画中多是通过项链的倾斜来暗示，在西域少数民族壁画中则将身体前倾，而在中国的飞天中，人物的下半身创造性地使用了飞动的衣裙和长长的飘带，形象地表现出飞翔之意，显得更为优美轻盈，充满着生命的律动感，凸现出中原文化传神写意、气韵贯通的审美追求。

中国文化的一个重要特点是其包容性与同化性。任何外来文化总会在中国强大的文化同化力面前融入汉文化色彩，甚至会催生出一种新的文化形式。印度传来的佛教能够演化为中国本土化的禅宗，而佛教艺术的发展也同样遵循大致相同的路径。在这个意义上，佛教艺术的代表——飞天形象的演变就不仅仅是艺术史上的一个宗教艺术范例，而是体现中国文化强大生命力的一个重要表征。

012 凌霜音韵

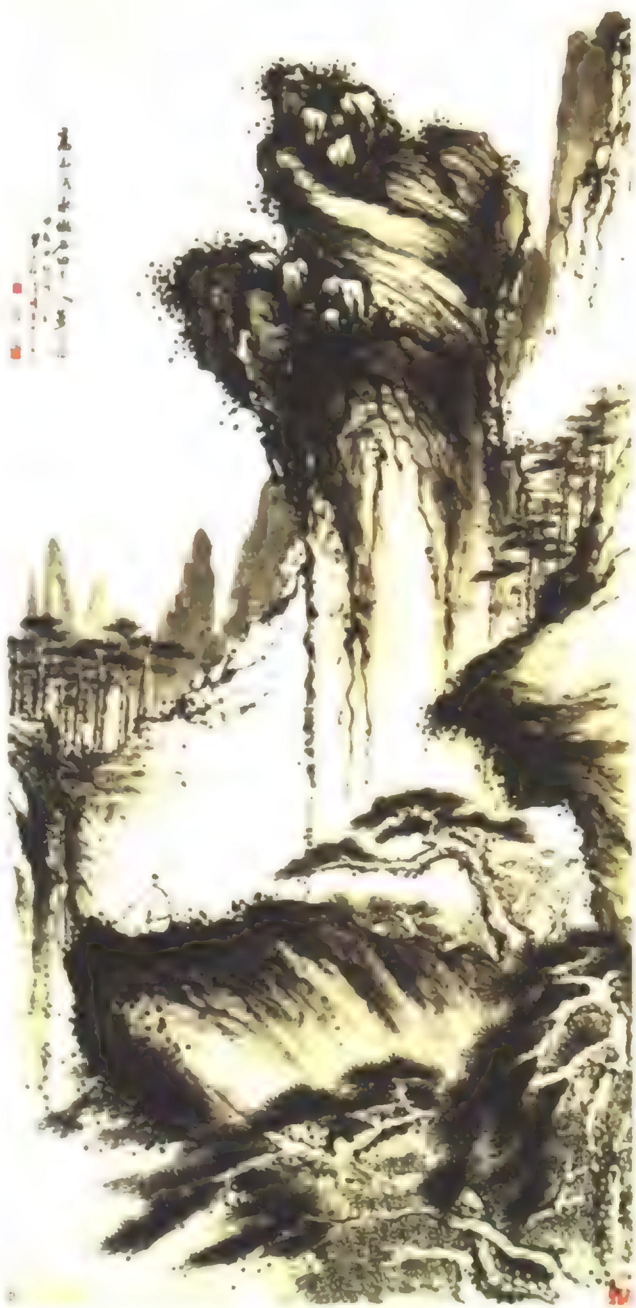
《梅花三弄》



古琴又称瑶琴、玉琴，是一种古老的拨弦乐器，是中国古代最具文人气质的乐器。古琴属自娱的室内雅乐，追求的是中国艺术精神之至的深邃意境。在中国古代文化中，琴象征着崇高的精神境界和完美的道德修养。古人相信天地的气象就蕴涵在琴中。作为"正音"，琴乐寄寓了中国千年的正统思想和文化。古代成语"焚琴煮鹤"就以"琴"和"鹤"来代称高雅珍贵的文化形象。传说距今三千年左右，伏羲看到凤凰在梧桐树上栖息，姿态优雅动人，就根据凤凰的形象，用梧桐木做了一张琴，从此，世上就有了琴。

古琴最初有五根弦，象征着金、木、水、火、土。周文王为悼念死去的儿子伯邑考，增加了一根弦，武王伐纣时，为了增加士气，又增添了一根弦，所以古琴又称"文武七弦琴"。高贵秀丽的琴中有颈、肩、腰、尾、足，完整精巧，似与凤身相应。琴身每个部位的名字都很动听：承露、岳山、凤眼、护轸、龙龈、雁足、焦尾等。

琴在汉以后得到了较快的发展，它小巧方便，也容易改进，所以很受文人喜爱。魏晋南北朝时期，古琴艺术得到迅速发展，形制基本定型。琴身是狭长的木质音箱，琴的面板多用桐木或杉木制成，有七根弦，外侧镶嵌有13个标示音位的玉徽或金徽，背板用梓木制成，开有"凤沼"和"龙池"一大一小两个出音孔。琴面多髹漆，以黑色为主，也有棕色和红色。琴身的漆经过百年左右，开始产生断纹，有了断纹的琴音质会更美。古琴用丝弦，最佳者呈半透明状，称为冰弦，而

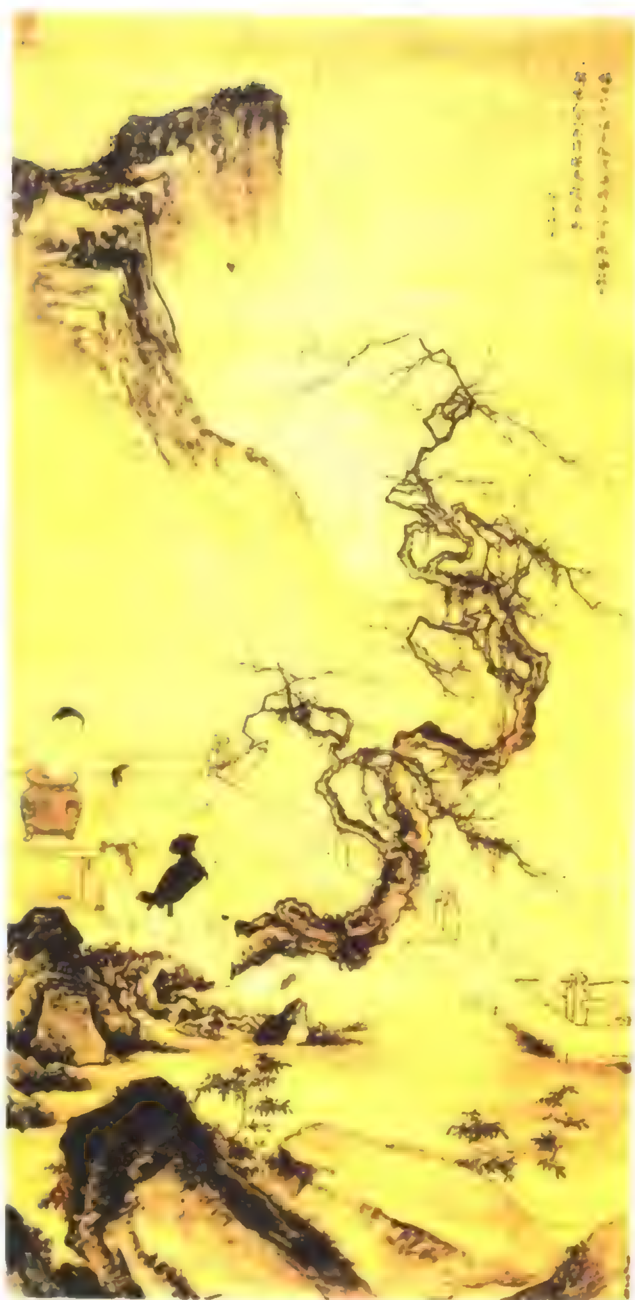


高山流水图 清·梅清

奏时左手按弦、右手弹弦，姿态优雅端庄

古琴，与生俱来地带着超然淡远的气质，琴曲能集中体现出中国传统音乐文化所追求的清、微、淡、远的审美意境。中国十大古琴曲有《高山流水》、《广陵散》、《平沙落雁》、《梅花三弄》、《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》、《渔樵问答》、《胡笳十八拍》、《汉宫秋月》、《阳春白雪》。东晋《碣石调·幽兰》曲谱是迄今为止世界上最古老的文字乐谱。妇孺皆知的《高山流水》把俞伯牙断琴谢知音的故事谱成了情深谊长、相知相惜的千古绝唱。历代文人雅士以琴写怨、以琴寄爱、以琴托志，寄予个人怀抱。孔子、司马相如、蔡邕等都以弹琴而著称；汉代司马相如曾用绿绮琴奏《凤求凰》曲，琴挑美人卓文君芳心；李白听蜀僧弹琴"为人一挥手，如听万壑松"；白居易慨叹"不辞为君弹，纵弹人不听"；孟浩然"一杯弹一曲，不觉夕阳沉"，王维"松风吹解带，山月照弹琴"。琴音清而不浅，晦而不涩，疾徐相间，契合中国画那种水墨烟云、情景相融的蕴藉境界。东晋大画家顾恺之的《斫琴图》，唐代周昉的《调琴啜茗图》，宋徽宗赵佶的《听琴图》，元代朱德润的《林下鸣琴图》，明代仇英的《柳下眠琴图》，皆以妙笔丹青凝固了优雅琴音。音乐总是境由心生，听琴弹琴皆需琴心，仕女、文人调弄着素琴，流露出惬意闲适的神态。琴不仅成为中国古典音乐的象征，更显现出东方文化的精髓。

古曲《梅花三弄》又名《梅花引》、《玉妃引》，曲谱最早见于明代《神奇秘谱》，谱中解题称此曲前身为晋代桓伊所奏的笛曲《梅花落》，而这又与王徽之有着不解之缘。王徽之有一次出游，乘坐的船停在岸边，正巧桓伊从岸上经过，船上的客人有认识桓伊的，便指给王徽之看。王徽之便让人上岸邀请桓伊："闻君善吹笛，试为我一奏。"桓伊当时已是朝中显贵，但素闻王徽之大名，闻其相邀，便下车至舟中，坐在胡床上，



梅下横琴图　明·杜　堇

为王徽之吹奏了这曲《梅花三弄》。吹毕，上车而去。从头至尾，宾主竟未有一句话语交谈。

王徽之是王羲之的第五个儿子，也是东晋一位名士，为人清雅放旷。《世说新语》中记载，他曾借别人的空宅居住，住下后便令人种竹，有人问他不嫌麻烦吗？他指着竹说："何可一日无此君？"另有一次，王徽之在山阴时，夜里下起了大雪，他忽然想起朋友戴逵，当时戴居他很远，但他依然连夜乘小船前往，长途跋涉后到达朋友



松溪横笛图　明·仇　英

徘徊，到达门口也没有进去看望戴逵，人问其故，他说："吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴？"其超越拘泥可见一斑。但魏晋士人重情放诞，大多性情率真，王徽之与弟弟王献之感情很好，献之去世后，他坐在弟弟的灵床上，取过献之最爱的琴调弦鼓弹，几不成调，遂把琴扔于地上，说："子敬！子敬！人琴俱亡矣。"恸绝良久，不到一个多月也去世了。

而桓伊同样是一位性情中人，他是东晋的一位高官，身为武将，曾参与著名的"淝水之战"，在谢安领导下，与谢玄、谢石共同率领晋军打败了强大的前秦军队。桓伊在音乐方面有突出的才能，当时人称他为"江左第一"。他是一流的笛子演奏家，杜牧《润州》诗中有"月明更想桓伊在，一笛闻吹出塞愁"之句。桓伊为人谦虚朴素，个性不事张扬，因而立有大功却从未招人忌恨

正是晋人旷达不拘礼俗、磊落不着形迹的名士风度，才成就了这一千古琴曲。如今遥想悠悠千载的那幕场景，让我们仍心存温暖和感动

桓伊的《梅花三弄》原谱为琴箫合奏，它十段各有小标题，其节奏较为规整，宜于合奏。全曲整段三次奏响主题，都是用手指轻点琴弦奏响"泛音"，因为清脆空灵的泛音正衬托出梅花的清雅的品质。而主题三次变奏这样的结构，也就是"三弄"之义，"为梅花三弄之调，后人以琴为三弄焉"，所谓一弄叫月、二弄穿月、三弄横江。以此来描绘梅花不惧严寒、迎风怒放、幽香溢远的气质。乐曲的引子部分亲切优美，节奏则平稳舒缓、跌宕起伏，精练地概括了全曲的基本特征

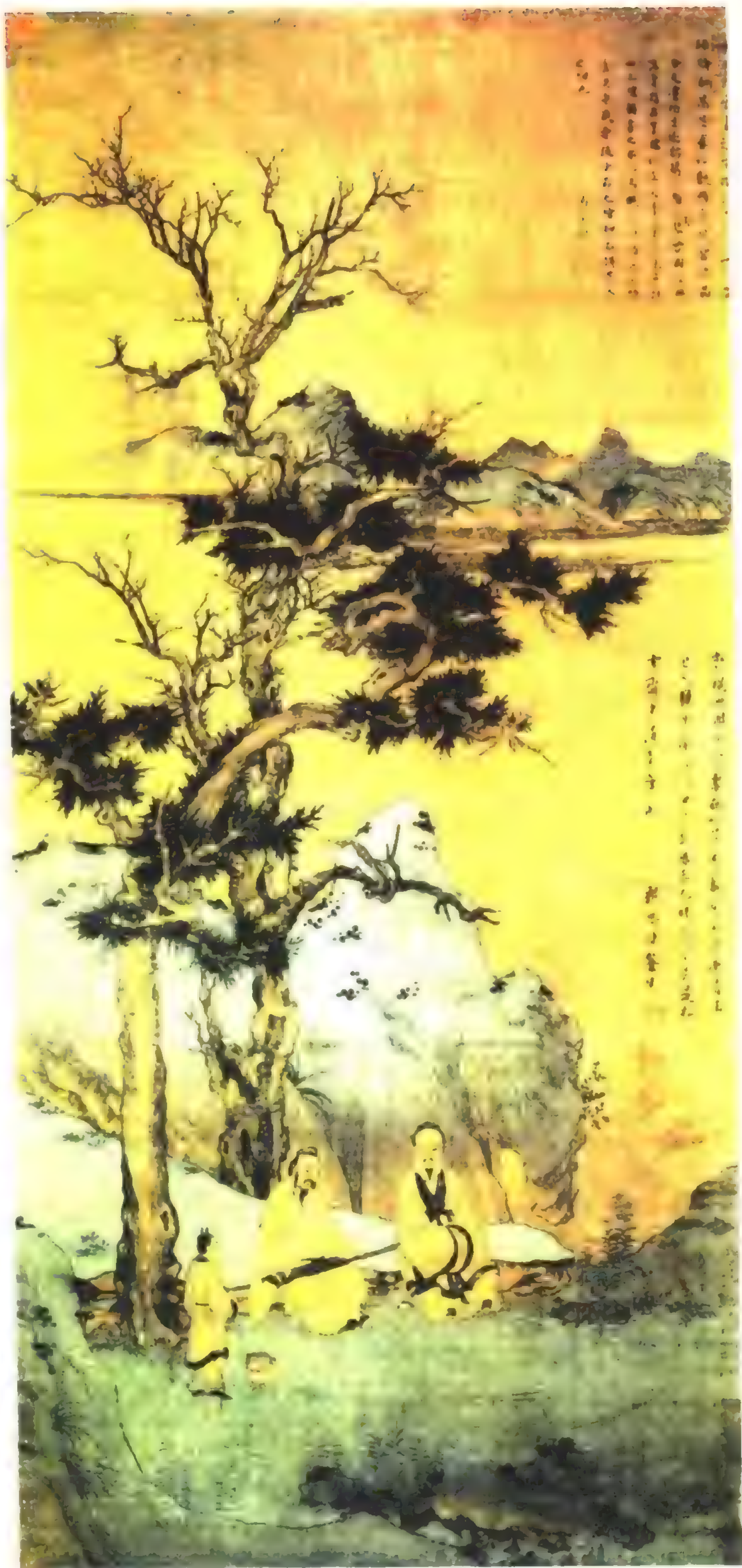
第一段是古琴在低音区出现的曲调，冷峻肃穆，勾画出一幅霜晨雪夜、草木凋零、梅花傲放的画面。前12小节以五度、六度的上下行跳进音程为特征的旋律，结合稳健有力的节奏，富有庄重的色彩，仿佛是对梅花的赞颂。后14小节多用同音重复，附点节奏的运用使旋律富于推动力，似乎梅花在寒风的吹拂下轻轻地舞动起来，接着便是全曲音乐主题的第一次重现，这段优美流畅的曲调舒展、高扬地在这部分音乐中三次循环出现，表现出一种"风荡梅花，舞于翻银"的意境

《梅花三弄》在南朝至唐代传时表现的离愁别绪和悲感哀伤的情感，而在后世逐渐改变为赞美梅花凌霜傲寒、高洁不屈的节操与气质。梅花形简而格高，瓣薄并不繁复，却耐得住清寒和孤寂。山坡、高岗、墙角，梅花凝于虬干劲枝，自由而内敛地开着，不畏风雪，遇雪愈香，没有一条平坦的路，哪怕梅花扑鼻香，在苦寒中脱颖而出，

缘自清高的品性、不屈的信念，执著的追求。所以，文人诗客把梅花的气节糅入人的精神中，如南宋诗人卢梅坡有“梅须逊雪三分白，雪却输梅一段香”，北宋诗人林逋有“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，明朝文人钱谦益有“今夕梅魂共谁语？任他疏影蘸寒流”。花有格，人有品，以梅花借代人格，用琴音倾诉心声，而“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜之韵也。”《梅花三弄》曲调悠扬，轻快透澈，以古琴旷古超然的声音来演绎梅花的脱俗气质，实为绝配。

现今影响最大的曲谱是虞山派《琴谱谐声》（清周显祖编，1820年刻本）中所载的琴箫合谱，以及广陵派晚期的《蕉庵琴谱》（清秦淮瀚编，1868年刊本）。前者以节奏规整见长，后者则较自由，特别是曲终前的转调令人耳目一新。1972年，此曲再经改革，保留原作音调，由王建中改编成钢琴曲，表现毛泽东诗词《咏梅》的主题。全曲将梅花之美、梅花之傲描摹得淋漓尽致，而曲后的志趣更显豁达明亮。

要弹好这首曲子，涉及到的古琴技法相当多，而且节奏疾徐及细部的处理都十分关键。最重要的还在于演奏者的文化内涵和人格修养也会影响其演奏的音乐意境，高尚者所奏之音必是清雅脱俗的，而卑劣者所奏之音一定是暗哑恶浊的。因此，从这个角度上讲，《梅花三弄》正是中国士人清雅气质的典型表现。



松阴会琴图　元·赵孟頫

013 燕乐大曲《破阵乐》



音乐舞蹈的活跃与发展往往与时代有着密切的联系。国家安定，经济繁荣，文化氛围浓厚，最能催生出艺术的繁花。中国历史上的大唐帝国正是这样一个花开似锦的年代。

魏晋以来，大约三百多年的时间里，南北文化、各民族文化甚至不同国度的文化得到了前所未有的交流。这一时期，东方的高丽，西方的龟兹、疏勒，南方的印度音乐等异域外来音乐纷纷涌入中土。汉代以后，宫廷或贵族们举行盛大宴会时，大都会采用大型歌舞来助兴，这类宴会音乐多称为“燕乐”或“宴乐”。自汉乐府开始，宴会音乐更多地吸收民间俗乐俗舞的营养，集中了当时最主要的音乐元素，从而成为最丰富也最能体现时代特点的音乐形式。隋、唐政治上的统一，遂使这种音乐文化上的交流融合为一体。唐代兼容并包的文化气氛使得它更容易吸收和借鉴外来音乐，更重要的是，唐代帝王十分重视与爱好乐舞，唐代的宫廷乐舞机构十分庞大，培养了大批专业人才，集中了大批技艺高超的乐舞伎人。歌舞宴乐在当时是唐代宫廷的流行风尚，而这种风尚在民间同样盛行。大量的民间艺人在街头、酒肆中献曲谋生，官员、贵族的家中也蓄养歌伎舞女，寺院中还会上演有一定故事情节的歌舞戏。唐代的王公贵族、文臣武将、文人学士都以表演舞蹈为乐趣。在这种弥漫于全社会的音乐氛围中，燕乐繁盛，无论在表演形式还是艺术水平上，都达到了一个新的高峰。隋唐燕乐是在宴会上表演供人欣赏和娱乐的，其最大特点是民间特色，民族融合和中外融合。

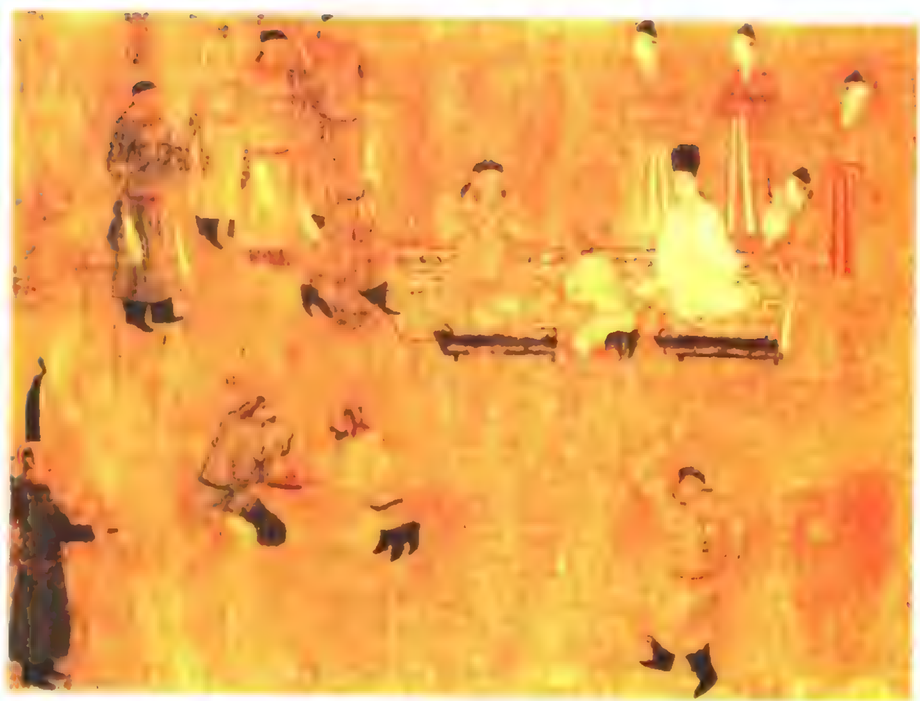
燕乐形式多样，包括声乐、器乐、舞蹈、百



乐舞图 唐·壁画

苏思勖墓壁画。墓内壁画有“四神”、男侍、侍女、“胡腾舞图”等。此幅选自“胡腾舞图”，为舞者两侧的乐队。右侧五人，前排三人跪坐，分持竖笛、七弦琴和箜篌，[illegible]和钹，后排三人，一指挥，一横笛，一击拍板。人物形象写实生动，神情刻画入微，线条奔放流动，是一幅盛唐风俗画精品。

戏等，其中最主要的部分是多段大型歌舞，隋代称《七部乐》、《九部乐》，到唐代发展为《九部乐》、《十部乐》。“部”是表演单位，相当于“队”。唐玄宗时，又根据表演形式把燕乐分为《立部伎》和《坐部伎》两种：《立部伎》共8部，用于室外表演，《坐部伎》共6部，用于室内演出；室外表演的人数最多能到180人，最少也要60人；室内表演的人数较少，多的时候12人，最少3人。从



卓歇图(局部)　五代·胡瓌

[illegible]



弄胡琴图　清·王树榖

在唐开元天宝年间流行宫廷、风靡中原，50年盛行不衰。胡旋舞的伴奏音乐以打击乐为主，伴奏乐器主要有鼓、笛和钹等。据说杨贵妃跳起胡旋舞时，气氛热烈，十分具有感染力，唐玄宗看到兴奋时，还亲自为她击鼓，竟至把羯鼓击破。安禄山本为胡人，身形十分肥壮，腹垂过膝，跳起胡旋舞来居然迅疾如风。也许正因为杨贵妃和安禄山擅长胡旋，而这两人又是大唐由盛及衰过程中的重要人物，于是，在后世人眼中，胡旋舞似乎成了迷惑君王的一种工具。白居易、元稹在《胡旋女》诗中都曾直指胡旋误国。这种看法自是偏激之论，一种舞蹈当然不可能颠覆一个国家，但它在盛唐时期的盛行，却直接反映出一种自由奔放的时代精神。

燕乐大曲中的《破阵乐》即为龟兹风格的作品。《破阵乐》本是隋末唐初的一种军歌，秦王李世民在大唐开国之初平定叛乱，有人就用《破阵乐》的曲调填上新词，来歌颂李世民的神勇功德，于是也称《秦王破阵乐》。李世民十分喜欢这首曲子，贞观年间，他登基后不久，在春节宴请群臣的宴会上即高奏《秦王破阵乐》，他还为这一乐舞绘制了《破阵乐舞图》，同时命魏征等人修改歌词，对原有曲调也做了进一步的改编。

唐太宗时的《秦王破阵乐》，表演者有120人，身穿铠甲，手持剑戟；舞队的队形，左面为圆，右面为方；前面为战车之阵，后面则摆开队伍，队形展开时，模拟作战的阵势。此曲的表演可谓气势如虹，据记载，“雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。”唐太宗之后，《秦王破阵乐》的演出人数曾逐渐减少，到唐玄宗时又将它改编为更为庞大的乐舞，人数远远超过了120人，达到了数百人，但演出者已经全部是宫女了。

如果说唐太宗时的《破阵乐》还充满着征战天下、一统江山的满腔豪情，那么，唐玄宗时的《破阵乐》已经完全烘托出歌舞升平的盛世雍容气度了。

《秦王破阵乐》在当时即已名扬天下，唐玄奘取经到达印度时，印度国王就曾当面向他咨询这首乐曲的情况，言谈之间十分神往。唐穆宗与吐蕃结盟，唐使者到达吐蕃参加结盟仪式，吐蕃即奏《秦王破阵乐》来欢迎唐使者。武则天时，日本的遣唐使又将它带到了日本，至今日本还保存有《秦王破阵乐》的五弦琵琶谱、琵琶谱、筝谱、筚篥谱、笛谱等数种曲谱。

014《霓裳羽衣曲》

碧云仙曲舞霓裳



隋唐燕乐中的大型歌舞曲统称为大曲。大曲集器乐、歌舞为一身，是唐代音乐的巅峰之作。这种大型歌舞形式产生于周代的宫廷雅乐中，到汉代乐府时得到进一步完善。汉代歌舞大曲结构上分为引子（艳）、乐段（解）、结束（乱）三大部分。而唐代大曲因为融合了不同风格不同地域特色的音乐，在结构上要比汉代大曲庞大和复杂。典型的唐代大曲一般分为三大部分，每部分又包括若干段：“散序”是第一部分，节奏比较自由，纯器乐表演，有独奏、轮奏或合奏；第二部分叫“中序”，一般为慢板，以歌唱为主，器乐伴奏，有时会加入舞蹈；第三部分称“破”，以舞蹈为主，器乐伴奏，有时也加入歌唱，节奏逐渐加快，最后到极快。大曲演出一遍所需时间相当长。

据记载，唐代有46种大曲，节奏复杂，曲调丰富。大曲中有一部分叫做“法曲”，“法曲”的出现最初与佛教音乐有关，是佛门弟子所创作的世俗大曲，后又掺杂了一些道教音乐的成分，并形成清幽悠远、别具一格的艺术风味。《霓裳羽衣曲》就是最有名的法曲，也是中国古代最负盛名的宫廷乐舞。



宫乐图（局部） 唐·佚名



舞乐图　唐·敦煌壁画

传说天宝初年的中秋夜晚，圆月高悬，桂花飘香，唐玄宗正和妃嫔们在宫中赏月。方士罗公远对玄宗说：“皇上想不想到月宫里去玩？”唐玄宗说：“如何去得？”只见罗公远取一枝桂花向空中一扔，桂花立刻变成一座银桥。罗公远和唐玄宗上桥走了不远，就到了月宫。月宫里面有数百个仙女穿着白色的衣服在庭院里跳舞，优美的舞姿，悦耳的音乐，看得唐玄宗如醉如痴。唐玄宗问舞曲名字，仙女们告诉他是《霓裳羽衣曲》。于是，唐玄宗默默地记下一半乐谱。回宫后不久，恰逢西凉节度使杨敬述派人送来一部由西域传入的《婆罗门曲》，其中有些旋律竟与唐玄宗在月宫中听到的《霓裳羽衣曲》相似。唐玄宗大喜，便亲自加工整理，把杨敬述所献的曲子改名为《霓裳羽衣曲》。据记载，印度佛曲《婆罗门曲》从西域传入中国，确实经唐玄宗整理润色变成了《霓裳羽衣曲》，但乐谱早已失传。据史料考证，敦煌壁画中的飞天用绸子代替羽翼起舞，就是《霓裳羽衣舞》被神化了的一种艺术形式。

《霓裳羽衣曲》是歌乐舞三者合一，结构比较庞大复杂。白居易有《霓裳羽衣歌》一诗，他在自己所做的注释中，介绍了此曲的结构大致分为三个部分，共36段。其中散序6段，器乐独奏，节奏比较舒缓，舞者处在蓄势待发的状态中；中序18段，节奏起，舞者翩然起舞，可能会伴有歌唱；曲破12段，以节奏急促的舞蹈开始，越来越快，到结尾处，节奏放慢，最后结束在一个长音上。据白居易注释，此曲的结尾颇具特色，其他乐曲结尾大都急促到戛然而止，唯有《霓裳羽衣曲》是将尾音拖长后，慢慢消失。这样的音乐处理方法却使得此曲呈现出清雅宜人、回味悠长的审美韵味。关于这首曲子的长度，白居易说是“出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳”，放慢节奏的霓裳曲，长度大约相当于木船开出15里，算来大约需要半个多小时。因此，正常的霓裳曲应该在20分钟至30分钟左右。

《霓裳羽衣舞》的表演服饰十分华美。曲名“霓裳羽衣”实际已经指明这一特点。舞蹈者梳着仙女式样的高高发髻，身穿孔雀羽毛织就的翠绿舞衣和彩虹色舞裙，佩戴光彩夺目的七宝首饰，恍如天宫仙子曼妙起舞。据说，由于舞者人数众多，舞蹈动作繁复激烈，在舞蹈结束后，常常会在舞池中捡拾到掉落下来的珠翠配饰。此曲的演奏乐器大都是汉民族传统的“丝竹”乐器，包括磬、箫、筝、笛、箜篌、觱篥、笙、琵琶、琴等

与隋唐燕乐中大量带有异域异族色彩的乐曲相比，《霓裳羽衣曲》可谓是一首真正具有汉地韵味的“丝竹之乐”。而在传说中，唐玄宗最初是用笛子吹奏出这首曲子的，白居易《琵琶行》中的琵琶女也曾用琵琶演奏过此曲，还有人用琴弹过它。世人评论该曲“清而近雅”，看来与这些丝竹类乐器有着直接的关系。

《霓裳羽衣曲》中的舞蹈表演形式有独舞、双人舞及群舞。玄宗宫中，杨贵妃、张云容均以霓裳独舞著称，杨贵妃甚至自诩“霓裳羽衣一曲，足掩前古”。在观赏者眼里，飘逸华丽的服饰，轻盈美妙的舞姿，使得舞者如翔云飞鹤般不染凡尘。舞者神态嫣然，动作飘逸舒展，却又张弛有度，时而柔如弱柳，时而矫若游龙，舞裾飞扬，云气从生。白居易在《霓裳羽衣歌》中就曾描绘一对舞者的精彩表演，说她们时而点头相招聚拢，时而挥袖散开，“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”

《霓裳羽衣曲》在唐宫廷中备受青睐，是唐玄宗的得意之作，最初仅在宫廷表演，玄宗亲自教梨园弟子演奏，由宫女们歌舞。册立杨玉环为贵妃时，演奏的就是《霓裳羽衣曲》。当时，大臣张说《华清宫》云：“天阙沉沉夜未央，碧云仙曲舞霓裳；一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。”唐文宗时，几百名宫女组成的大型队舞表演《霓裳曲》。散序为前奏曲，全是自由节奏的散板，由磬、箫、筝、笛等乐器独奏或轮奏，不舞不歌，优美动听；中序又名拍序或歌头，是一个慢板的抒情乐段，中间也有由慢转快的几次变化，按乐曲节拍边歌边舞；曲破又名“舞遍”，是全曲高潮，以舞蹈为主，繁音急节，乐音铿锵，速度从散板到慢板再逐渐加快到急拍，结束时转慢，舞而不歌。扮成仙女的舞者，服饰典雅华丽，头戴步摇冠，上穿羽衣霞帔，下着霓虹彩裙，在乐曲声中翩翩起舞，舞姿轻盈柔曼，飘逸敏捷。

由于《霓裳羽衣曲》乐调优美，构思精妙，

明皇合乐图　唐·张　萱





瑶池霓裳图 清·任熊

以后各藩镇也纷纷排演此曲。《霓裳羽衣曲》在开元、天宝年间曾盛行一时，多在太常寺太乐署、教坊、梨园中表演。安史之乱后，大批宫廷乐人流落民间，《霓裳羽衣曲》遂被带至民间。随着唐王朝的衰落崩溃，一代名曲《霓裳》渐渐地"寂不传矣"，到中唐，此曲已被许多人淡忘。五代时，南唐后主李煜得残谱，昭惠后周娥皇与乐师曹生按谱寻声，补缀成曲，并曾一度整理排演，但已非原味了。南宋丙午年间(1186)，姜夔旅居长沙，一次登祝融峰时在乐工故书中偶然发现了商调霓裳曲的乐谱十八段，他为"中序"第一段填了一首新词，即《霓裳中序第一》，后连同乐谱一起被保留了下来。

《霓裳羽衣曲》表现了凡人对月宫仙境的想象与向往，带有明显的道家色彩。值得注意的是，这首曲子在开头部分有一段长时间的悠长舒缓的器乐演奏，此时的舞者毫无动作，然后，节奏鲜明起来，并加快速度，进入主体部分，歌舞乐达到配合的高潮，到结尾时以一个长长的音节收束，余味悠然绵荡，似乎喻示着由平淡走入绚烂再复归于平淡的人生旅程，而那不绝如缕的袅袅尾音又似乎隐喻着生命与时间的绵延不息。

作为时间象征的音乐，可能更容易接触到生命本质上的东西。从这个意义上讲，唐人对《霓裳羽衣曲》的热爱恐怕不仅仅是把它视作一道展现盛唐气象的视听盛宴，而更可能是在欣赏的同时，去细细品味那其中蕴含着的绵渺无尽的人生感喟。

015 阎立本

丹青神化之笔



绘画到唐代已成为相当成熟的艺术。人物画、花鸟画、山水画三大画科均已完善具备。人物画更是达到了很高的艺术水平，而代表初唐人物画最高成就的是阎立本。

阎立本（？—673）出身贵族，父兄都是隋唐时期的著名画家。曾继其兄任为工部尚书，后做了宰相。他还是一位极受重视的宫廷画家，工于写真，尤善故事画。阎立本虽居高官，实质上却是皇帝的一个文学侍从。他自己也视画师的角色为耻辱，曾告诫子孙不要继承此业。《隋唐嘉话》里有一则关于阎立本的趣话。他曾慕名到荆州一睹南朝画家张僧繇的真迹，刚开始他并未瞧起张僧繇的画作，说人家一定是浪得虚名。可是，第二天又去看，才觉得是自己有失公允，认为张僧繇应该是近代以来的“佳手”，语气仍显勉强。第三天再去看，[illegible]：“名下定无虚士。”然后，他“坐卧观之，留宿其下，十日不能去”，尽兴揣摩其精湛画艺。

阎立本人物画的突出特色，首先是具有强烈的现实性和政治意义。他的作品多取材于当时具有历史意义的重大事件，侧重描绘著名历史人物，用以警示后人，弘扬治国安邦之大业。他曾为唐太宗画像，在凌烟阁做过二十四功臣像等，这与同代其他人物画家主要服务于宗教的绘画倾向有明显区别。此外，阎立本的线描风格稳重坚实，设色较前代更趋于浓重精细，有时还使用金银作颜料。如果说两晋人物画已由汉代的简朴、稚拙发展为“迹简意淡而雅正”，那么阎立本则在此基础上，又将中国绘画向盛唐的“焕烂而求备”推进了一步。张彦远评价其画“六法该备，万象不失”，所以，他可谓一个承上启下的画家。据画史记载，阎立本的作品有六七十件之多，其中最具



步辇图 唐·阎立本

代表性的有《步辇图》和《历代帝王图》。

《步辇图》又名《唐太宗步辇图》，宋人临本现藏北京故宫博物院。《步辇图》是阎立本传世的重要作品，描写贞观十五年，唐太宗李世民端坐在步辇车上，接见松赞干布派来的迎亲使者。"步辇"指由人力抬的坐椅。《步辇图》的画面和《女史箴图》一样没有背景衬托，而完全是通过人物来表现事件。从构图来看，人物排列自右而左，最右边是唐太宗的步辇，人物密集，由宫女围着唐太宗坐在步辇中，依然遵循着早期人物画"主大从小，尊大卑小"的构图原则。左边的三个人，最前面的是典礼官，中间是吐蕃使者禄东赞。从人物神态来看，唐太宗身材魁梧，雍容大度，禄东赞恭谨的神态，又显得精明强干。九个宫女簇拥在唐太宗身旁，身着小袖花衣，或执扇，或抬辇，姿态各异，身材苗条，柔美娇小，既衬托出了唐太宗的威严端庄，又使得整个画面气氛活跃起来。再从色彩来看，整个画面红绿色彩交错，对比效果鲜明，同时又使得画面具有了一种内在的节奏感。在人物刻画上十分注重细节，器物和服饰勾勒得十分精细，站立的人物靴带上的褶皱都看得很清楚。画家通过神情举止、容貌服饰，生动地刻画了不同人物的身份和精神气质。唐太宗的威严仁慈，吐蕃使者的矜持敬畏，礼仪官的肃穆，宫女们的娴静，气氛和谐融洽，又严肃庄重，不仅衬托出唐太宗的宽容谦和、英明睿智的帝王气度，更真实地描绘了古代吐蕃民族与中原汉族的友好交往的历史画卷。

阎立本人物画的作品早期摹本还有《职贡图》和《萧翼赚兰亭图》。《职贡图》现藏台北故宫博物院，系宋代摹本，描绘的是当时"万国来朝，百蛮朝贡"的情景，人物"尽该毫末，备得人情"。《萧翼赚兰亭图》描绘的是唐太宗派遣御史萧翼，骗取辩才和尚所藏《兰亭序》真迹的故事。此图存世二本，一本藏台北故宫博物院，一本藏辽宁省博物馆。据专家考证，一为北宋摹本，一为南宋摹本。辽宁省博物馆藏本有明代画家文徵明的题跋，定为真迹。此图不论从内容或形式看，都较成功地刻画了人物的内心精神世界，表现出各自不同的性格特征。从画风分析，此图也符合宋人黄伯思《东观余论》中所提的"傅彩之笔简略"，和米芾《画史》中所述的"着色面部"的记载。据此，这幅作品虽是北宋人摹本，但仍能从中看到阎立本的艺术成就，以及盛唐中唐以后的人物画风格，也有一定的参考价值。

《历代帝王图》（宋代摹本）为绢本，现存美国波士顿美术馆。画的是两汉至隋代的13个帝王。其中有刘秀、曹丕、司马炎、杨坚这样的开国明君，也有陈叔宝、杨广这种昏君；有崇尚佛道之帝，也有毁灭佛法之皇。作者之所以选择这13个帝王，就是要"以尧舜之容，桀纣之像，各有善恶之状，兴废之戒焉"，带有明显的鉴诫目的。由于历史上的帝王们作为历史发展的一个偶然性因素，个人的行为在一定的范围内体现着历史发展的轨迹，而经他们之手所

历代帝王图(局部)　唐·阎立本



[illegible]

萧翼赚兰亭图 [illegible]

[illegible]

[illegible] 表情也有僵硬的痕迹，衣褶处理则规律化，人体比例不全正确等等，[illegible] 在长期的绘画发展中得到了 [illegible]，但还有进一步

[illegible]

016 天衣飞扬的吴道子宗教画



唐代人物画的一个重要种类是宗教人物画，而在这方面最为突出的画家是吴道子。

吴道子（685–785）生活于盛唐时期，少时孤贫，曾师法张旭和贺知章，后改学画，技艺渐至精熟，“年未弱冠，穷丹青之妙”，20岁就名满天下。[illegible]，唐玄宗闻其名，任之以内教博士，成为宫廷御用画家，唐玄宗还为他改名道玄。中国风格的佛教绘画最终成型于吴道子手中，他被推崇为“画圣”，历代的民间画工一直奉他为“祖师”，道教中人更呼之为“吴道真君”、“吴真人”。文人画家们也对他极为推崇，苏轼将吴道子的绘画与杜甫、韩愈、颜真卿等人的诗文、书法相并立：“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下能事毕矣！”一代宗师，盛名千古。

吴道子所处时代正是盛唐艺术的巅峰时期，李白、张旭、裴旻都与之同时生辉。不同的艺术形式往往可以互相借鉴，触类旁通。吴道子的绘画就曾与张旭的书法、裴旻的剑舞结合在一起，成就了一段艺术佳话。有一次，吴道子随唐玄宗到东都洛阳，遇到裴旻和张旭，裴旻想以金帛请吴道子为他的亡亲在洛阳的天宫寺创作一幅佑福的壁画。吴道子不受金帛，却希望裴旻能为他舞剑一曲，观其壮气，可借此挥毫。裴旻随即应允，持剑起舞，其剑术神出鬼没，变化万端。吴道子看后激动无比，即兴在寺院的墙壁上挥毫作画，如有神助，笔走如飞，飒飒有声，顷刻而成。其后，张旭又在墙壁上以狂草作书。在场的数千观众大饱眼福，兴奋地赞叹：“一日之中，获观三绝！”这段传奇不仅再一次印证了不同艺术门类之间的渊源相通，而且也暗示了吴道子的绘画与裴旻的剑舞、张旭的草书之间有着共同的审美趣味

天王送子图　唐·吴道子





六尊者像（局部） 唐·卢楞伽

吴道子擅画道释人物，亦擅画鸟兽、草木、台阁，笔墨生风，气势雄峻。而宗教画是他画作中最有成就的部分。他所画的三百多间屋子的宗教壁画，人物栩栩如生，无一雷同。另外，他画佛像圆光、屋宇柱梁、弯弓挺刃皆一笔挥就，即不用尺规等辅助工具就能信笔画出佛像头上的圆光。早年行笔较细，风格稠密，中年雄放，变为遒劲。他在绘画艺术上最大的贡献是发展了“线描”，创造了“莼菜条”、“兰叶描”等线型，把中国传统线描绘画技法提高到了一个新境界，赋予了“线”以更加丰富的表现力和造型能力。其画作线条律动，粗细互变，线型圆润似“莼菜条”，点画之间，时见缺落，有笔不周而意周之妙。后人把他与张僧繇的画法并称为“疏体”，以区别于顾恺之、陆探微劲紧古拙的“密体”。他还喜用焦墨勾线画人物，再略施以色彩渲染，淡彩墨痕，意态十足。这样的画作不像一般宗教画那样色彩艳丽，但由于线条的力量，却别具风味。

吴道子创立的这种色彩简淡的宗教画画法，不论是较工细的密体，或是较粗放的疏体，在使用不同的表现手法时，都注意了整个画面气氛的统一动感的表现，透出“天衣飞扬，满壁风动”、“下笔有神”的效果。他画的人物衣褶有飘举之势，波折起伏，宛如迎风起舞，灵动飘逸，故有“吴带当风”之称，其画法被称为“吴家样”，又称“吴装”。这一称呼在绘画史上常常与“曹衣出水”相提并论，两者代表了两种不同的绘画表现方式。所谓“曹衣出水”指的是北齐人物画名家曹仲达的画法。从表现形态上看，吴道子所画的人物服装都很宽松，线条遒劲有力，衣带飘扬，如御风而立，曹仲达的人物衣服褶纹多用细笔，紧紧贴在身上，就如刚从水中出来一样。曹氏的画法是传统的铁线描，吴道子的画法则是他独有的吴氏线。相比较而言，吴之线条更具运动感和立体感，这与他早年修习书法的经历可能有一定的关系。他画的人物形象大都具有一定的立体感，所以人物生动逼真，“虬须云鬓，数尺飞动”。相传他画的地狱图相，被描写为“图中无一所谓剑林、狱府、牛头、马面、青鬼、赤者，尚有一种阴气袭人而来，观者不寒而栗”，引起观者惧怕，甚至有些人不敢再吃肉。图中虽未描绘任何恐怖事物，却能产生如此强烈的感染力，使人在情绪上受到震动，实见其笔法之老辣独到。

吴道子以画宗教画起家，结果后来武宗灭佛，受这个政治活动的牵连，所有供佛的寺院壁画皆毁。经此劫后，吴道子的作品只剩下十分之一不



维摩诘图　唐·吴道子

到。米芾用尽平生之力收集吴道子作品，结果"只看到见四幅真迹"，而伪作则有300幅之多！可见仿吴道子之风的盛行。据宋《宣和画谱》记载，时间过了几百年，到宋代宣和年间，宫廷中也收藏有吴道子的作品93件。目前所存的画迹，碑刻、画目以及关乎吴道子的画诗画跋、口传画迹、画外存迹等还有391件。吴道子壁画原作真迹已不复见，现存的多是后人的摹本，但画面细腻佳，亦颇可观。因此，从现存的一些作品中我们依然可以真切地感受到"吴带当风"的魅力。莫高窟103窟中的《维摩诘图》被认为可能是他的作品。公认的吴画代表作品是《天王送子图》、《八七神仙卷》、《孔子行教像》、《菩萨》、《鬼伯》等。传世作品有《天王送子图》，又名《释迦降生图》卷，为净饭王之子释迦出生的故事，现藏日本大阪市立美术馆，传为宋人摹本，乃吴道子根据佛典《瑞应本起经》所绘的。作为一幅佛诞名画，可以从中看到佛教自印度传入中国后，经汉末而至盛唐，渐渐与中国文化融合。画中的人物已经深具本土化，不再是眼眶深凹、脸色黝黑，而完全是汉人模样，如达摩样。作为一幅中国画，由"铁线"衍生出"兰叶描"，又昭示着线描的一个新时代的开始。《天王送子图》构思独到，气势磅礴，功力深厚，物象纷繁，给日后的宗教题材绘画，尤其是佛道壁画带来深刻的影响。

但据说吴道子画技精绝，可人品和师品都很差。他舍不得把绝技传授给徒弟，一画到要害处就紧闭大门，让徒弟不得近身，结果只好自己摸索。到了晚年，有一个擅画鬼神的皇甫轸声名大噪，几乎超过他，他就买凶把他杀了。此说真伪难辨，权当一则野史，在茶余饭后聊起罢。

人物画

以人物形象为主体的绘画之通称。中国的人物画，简称"人物"，是中国画中的一大画科，出现较山水画、花鸟画等为早；大体分为道释画、仕女画、肖像画、风俗画、历史故事画等。人物画力求人物个性刻画得逼真传神、气韵生动、形神兼备。其传神之法，常把对人物性格的表现，寓于环境、气氛、身段和动态的渲染之中。故中国画论上又称人物画为"传神"。历代著名人物画有东晋顾恺之的《洛神赋图》卷，唐代韩滉的《文苑图》，五代南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》，北宋李公麟的《维摩诘像》，南宋李唐的《采薇图》，梁楷的《李白行吟图》，元代王绎的《杨竹西小像》，明代仇英的《列女图》卷，曾鲸的《侯峒曾像》，清代任伯年的《高邕之像》，以及现代徐悲鸿的《泰戈尔像》等。在现代，人物画更强调"师法化"，还吸取了西洋技法，在造型和布色上有所发展。



017 婉约闲逸的唐代仕女画



仕女画又称“士女画”，是以妇女为主体，描写妇女日常生活的作品。仕女画出现在初唐，如阎立本的《步辇图》就画有多位美丽的宫女，吴道子的《天王送子图》中也画了一位雍容华丽的摩耶夫人。但盛唐以后，仕女画所表现的题材才开阔起来，从描写贵族妇女拓展到村姑、仙媛、闺秀、渔妇、侍女、歌妓等。而这一画风的代表画家便是张萱与周昉。

张萱是唐玄宗时的宫廷画家，曾任史馆画直，是我国杰出的人物画、风俗画画家，以擅长描画贵族妇女、婴儿和鞍马而名重一时。他点缀景物穷尽其妙，特别在揭示人物心理状态方面尤为突出。他画仕女，耳根处常用朱红色晕染，体态丰满，衣饰华贵。张萱的画作多取材于贵族生活，曾经画过唐玄宗和杨贵妃的日常生活，如《明皇合乐图》、《明皇击梧桐图》、《明皇纳凉图》、《唐后行从图》等。其最有代表性的作品是《虢国夫人游春图》和《捣练图》。

《虢国夫人游春图》为绢本设色，系宋徽宗赵佶摹本，现藏辽宁省博物馆。在极其细密平滑的宫绢上，画的是杨贵妃的姐姐虢国夫人策马游春的情状。全卷构图气脉连贯，疏密有致，人物线若游丝，细劲有力，设色匀称明净，反映出唐时仕女人物画的高超技艺。虢国夫人居于画面的后半部，梳着当时流行的堕马髻，发髻侧垂，别具风情。她的前后各有三骑，分别是男女侍从和保姆，身旁挽辔并驾、殷勤相语的可能是她的姐妹秦国夫人或韩国夫人。其中前三骑安排得比较疏朗，后五骑比较紧密，错落有致，构成了一种节奏上的变化。整幅画卷没有任何背景的点缀，纯靠马匹轻快的步伐、人物悠闲的神态和艳丽的着装，将游春之意渲染得呼之欲出。此画线条细致圆活，多用朱红、赭红、石绿等矿物质颜料，晕染出人物身上轻薄鲜丽的春衫，色彩历久而不变。从人物造型上看，此时的唐代贵族女性并不似后来的仕女画上那样娇弱，她们乘坐马上，脸上不施脂粉，形态丰腴却又不失利落矫健。

张萱的另一名作《捣练图》，工笔重彩，亦系宋徽宗赵佶摹本，现藏美国波士顿美术博物馆。练是一种丝织品，织成后需要经过煮、漂、捣等

簪花仕女图 唐·周昉



[illegible]才能使之柔软适用。《捣练图》即展现了妇女捣练的过程与场景。全图共分三段：捣练、织修、拉直熨平。画面上共12个人物，体态丰满，仪态娴雅。“熨平”一段最值得称道，两个女子拉住捣好的练的两端，其中穿蓝裙的女子微微后仰，用力将练绷紧，中间一女手持熨斗进行熨烫，背向画面在旁帮忙的是一个侍女，还有一个小丫头在练的底下弯下身子，[illegible]，似乎想弄清楚练的背面是否藏了什么东西。画中人物或侧向、或背向、或垂头、或侧视，形象逼真，刻画流畅，设色艳而不俗，画面环环相扣，生活气息浓郁，反映出盛唐崇尚健康丰腴的审美情趣，代表了那个时代人物造型的典型风格。

继张萱之后，仕女画的代表画家首推周昉。因为所处时代的不同，周昉与张萱的仕女画在审美情趣上有所差异，周昉的仕女画与张萱一脉相承，但又更为成熟。张萱处于朝气蓬勃的盛唐，其笔下的仕女大多呈现出一种健康明朗之美，飘散着一种盛世华贵气度。周昉所处时代已是江河日下的中晚唐，审美情趣已由宏丽浓郁逐渐转入细致婉约。他笔下的女性形象体态丰满，蛾眉丰颊，浓艳丰肥，衣着富丽，用笔简劲，色彩柔丽。他善于体察女性心态，尤擅描摹后宫[illegible]寂寞的生活情状与微妙心情，如扑蝶、抚筝、对弈、挥扇、演乐等。



虢国夫人游春图　唐·张萱　绘

周昉的人物画功底极为深厚，他的肖像人物颇能传达人物的神韵气度；在佛像画方面，他独树一帜，首创“水月观音”画法，把观音菩萨置于清幽澄净之境以示圣洁，后为历代画家所沿用。人们将周昉的人物画特别是仕女画和佛像画的造型尊为“周家样”。据说周昉曾奉唐德宗李适旨，画敬章寺神，顷刻间引来京城万人前来观看，有言其神妙者，也有指其微瑕者。周昉虚心听取意见，日日有改，经月有余，直到众口称绝，方才



[illegible]仕女图　唐·周昉　绘



停笔。相传唐朝名将郭子仪的女婿侍郎赵纵约请韩幹和周昉先后为他画像，画完后，赵纵将画像[illegible]于座侧，一时难定优劣。还是赵夫人点评道："两画皆似，前画者空得赵郎状貌，后画者兼移其神气，得赵郎性情笑言之姿。"一语道出周昉艺绝之处。可见周昉画艺超绝，画仕女不愧为"古今冠绝"。元代的大画家赵孟頫就极力推[illegible]、周昉的绘画风格，追仿得最为出众的是元朝宫廷画家周朗，他的《杜秋娘图》全然是得自"周家样"之影，用笔又一展元人飘逸洒脱的韵律。

周昉70余件传世作品中属仕女画的占一半以上，代表作有《杨妃出浴》、《游春》、《宫骑》、《纨扇》等，留传至今的有《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》和《调琴啜茗图》。

《簪花仕女图》现藏辽宁省博物馆，传为周昉真迹，一说或为晚唐或为五代画迹。全图画于绢上，描写贵族妇女春夏之交赏花游园的情景，分为四段：采花、看花、漫步、戏犬。构图采用平铺式，人物线条简劲圆浑而有力，[illegible]而不俗。卷首和卷尾的两名仕女相向回首，前后呼应，将整幅画收拢为一个整体。[illegible]景，只在中部绘有一只走动展翅的白鹤，右端安排了一组玉兰景石，构图简洁雅致却又充满生机。从人物着装、鹤及仕女手持的花束看，大致可推断画境是在暮春时节。画中人物体态丰满，服饰颜色搭配以红、紫为主，极尽奢华与艳丽，头梳高髻，簪大朵牡丹，别香白茉莉，着一袭抹胸，罩轻薄华美纱衣，手臂处的轻纱画家特意敷染，臂膊在纱衣中若隐若现，使得凝脂般的肌肤和透明的薄纱相得益彰，极具质感。再细看人物情态，仕女的面部丰润饱满，身着朱红披风的妇女神情凝重，逗狗的妇女青春活泼，持花的妇女神情悠然自得，每个人都沉浸于自己的世界中，整幅画卷充满着一股悠闲气息。据传，此卷经重新揭裱后发现是各自独立的四幅屏风画。

唐代仕女画的成功在于[illegible]对人物服饰的描绘[illegible]，我们看到的是一般意义上的人物形象；而在周昉的画作中，我们会发现许多工笔画





捣练图

的特殊技巧，如仕女发髻很高，乌黑光亮，对黑发的渲染肯定是件不太容易好做的事，工笔画的要求是黑而不躁、深而且厚，周昉的渲染正恰到好处地体现出这一魅力。此外，对于仕女披纱的透明效果，服饰的花纹装点，还有深色纱袖中沿边线而勾勒的白线，都是从前工笔画中极少见的特殊技法，即使是一尘拂尾、一柄团扇，也无不精心刻画，其画堪称美轮美奂的艺术珍品。

与前代仕女画相比，张萱、周昉的仕女画第一次将现实中的宫廷女子推到了观者面前。张、周之前的仕女画首推顾恺之，但在他的画作中，女性形象往往作为一段传说或故事的角色出现，人物注重姿态刻画，以衣袂间体现出的神韵取胜，由于基本为中景，人物面部也就并非画家关注的重点。而在张萱、周昉的画作中，往往只截取生活中的一个片断场景，如游春、捣练、簪花、挥扇、对镜等，女性形象也就成为画作的中心，人物多被置于近景，面部表情成为刻画的重点。

张、周开创的仕女画，其影响自晚唐五代一直持续到元代，尽管人物身形略有清减，但题材、神态、脸型、服饰等均沿袭其画风。直到明清时期，社会对女性的审美观发生了根本性的变化，不再以丰肥雍容为美，而转向纤巧玲珑、清癯瘦弱，仕女画风格也才随之转向。除此而外，张、周的仕女画对周边国家也产生了深远的影响，在日本的浮世绘中，至今依然可以明显看到张、周仕女画的影子。

018 深沉稳重的唐代畜兽画



绘画发展至唐代，画科分类日益明显，画家们也大都各有所长，如阎立本之历史画，吴道子之宗教画，张萱、周昉之仕女画等。这一时期，还出现了专门的牛马畜兽画，韩干就是[illegible]马高手，他擅画人物、鬼神，尤精于画马，代表作是《[illegible]图》。

韩干，盛唐人，少年时曾在酒馆打工。王维、[illegible]，韩干也常去王维[illegible]要酒钱，因此与王维兄弟比较熟悉。有一次，他到王维家中收酒钱，王维正好不在家，韩干闲等无聊，便捡起石头在地上画起人物和马匹。恰巧[illegible]分，于是便每年资助他学习绘画。韩干便拜当时的名画家曹霸为师，10年以后，果然一举成名。

唐代开国帝王皆能征战。开元以后，天下安定太平，贵族中尚武[illegible]。唐玄宗更是热衷于此，他的御用马厩中养有大量名马，他格外偏爱西域骏马，因为这些马筋骨健壮，[illegible]色奇特，长相特殊，有厚厚的蹄甲，骑上它们就像乘坐车辇一样安稳有节奏，如"下花骢"、"照夜白"等[illegible]。

唐玄宗天宝年间，韩干因擅长绘画[illegible]。[illegible]画马的成就超过前人，[illegible]。[illegible]画师[illegible]，所画之马[illegible]世，[illegible]《[illegible]八骏图》，也称《八骏图》，[illegible]人临作，画的是周穆王[illegible]八匹骏马[illegible]的故事，这八匹马都画得十分奇异，长着龙的[illegible]，骨骼清奇，据说能日行万里，甚至[illegible]有翅膀，它们更像龙而不像马。从形态上看，韩干以前，画的马大都[illegible]。



牧马图　唐·韩[illegible]



照夜白图　唐·韩　幹

了龙的形象，是现实中马的写真；韩幹画的马基本是肥大雄健的西域马形象，这与唐玄宗所养御马大都来自西域有关；马的神态不再躁动不安，而呈现一派安详闲适。据说唐玄宗看到他画的马不像他的另一位老师陈闳的风格，问其何故，韩幹回答："我画马有自己的老师，皇上宫内马圈里的御马都是我的老师。"玄宗很诧异，但看到韩幹画的果然都是他厩中御马，且完全画出了"飞龙"马健美的形态和"喷玉"马奇特的神韵，不觉叹服。据说韩幹擅长相马，对马的识别与鉴赏的能力，已达到了相马专家九方皋、伯乐的程度。韩幹画马图流传于世的有《牧马图》、《照夜白图》、《呈马图》、《神骏图》等。其中《牧马图》画界公认为韩画真迹，也最有影响力和知名度。

《牧马图》原为《名绘集珍》册中之一帧，左有宋徽宗赵佶的"韩幹真迹，丁亥御笔"题字。画面上，牧马人乘一骑白马，牵一匹黑骏，虬髯束巾，手执缰辔，缓缓而行。牧马人两腮长满胡须，体形高大，明显是胡人相貌。黑、白两匹马，并骑而行，从造型看，二马健硕丰满，属于西域名马。黑马身上配有朱红花纹锦鞍，白马则全身留白，用白描法仅勾线而不设色。画中，牧马人神采奕奕，两匹马雄健神逸，意态悠闲，人物衣纹疏密有致，画面简练，结构严谨，用笔沉着，线条遒劲利落。韩幹画马的独特之处在于，他画马完全用写实的笔法，他以御马厩中的马为老师，日日揣摩，才有了这绝世佳作。宋董卣《广川画跋》说："世传韩幹凡作马，必考时日，面方位，然后定形骨毛色。"正因为他观察细致用心，所以他的笔下的马才生动逼真、栩栩如生。在这一点上，历史上还有一段公案，杜甫不喜欢韩幹的画作，在《丹青引赠曹将军霸》一诗中说："弟子

韩幹早入室，亦能画马穷殊相。干唯画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧"，认为韩幹的马"画肉不画骨"，所以使马的神气凋敝。当时的画论家张彦远即批评杜甫不懂画，到宋代，苏轼更是针对杜甫之言，在《题韩幹牧马图》中说："众工纸笔和朱铅，先生曹霸弟子韩。厩马多肉尻脽圆，肉中画骨夸尤难。金羁玉勒绣罗鞍，鞭棰刻烙伤天全。不如此图近自然……"，其中所说"肉中画骨夸尤难"明确指出韩幹笔下的马传神生动。

韩幹的另一幅杰作《照夜白图》画的是唐玄宗最喜欢的一匹名马。图中被拴在马柱上的照夜白马仰首嘶鸣，奋蹄欲奔，神情昂然，充满一股生命的动感。马的体态肥壮矫健，唐韵十足。据专家考证，马的头、颈、前身为真迹，而后半身为后人补笔，马尾巴已不存。图后有南唐后主李煜所题"韩幹照夜白"五字，又有唐代张彦远所题"彦远"二字。

今天来看，韩幹之作确是唐代鞍马画的顶峰，他上承曹霸等前辈画家，却又能独创一体，直接影响到晚唐五代的画风。因此，称得上是一位承上启下的艺术大师。

韩滉的《五牛图》也是唐代畜兽画中的佳作。韩滉（723-787），唐代中期的政治家和画家，历经玄宗至德宗四代，从地方官到藩镇、宰相，是一位拥护统一、反对分裂割据的政治家。他曾任过节度使等政府要职，后被封为晋国公。虽然官高禄厚，韩滉的生活却十分俭朴，衣服被褥据说10年才更换一次。他的文化修养十分深厚，善鼓琴，书画兼长，隶书精到，草书有张旭的笔意。擅长农家风俗画，牛羊类题材的畜兽图更是他的强项。

当时，韩干以画马著称，韩滉以画牛闻名，后人称他们为"牛马二韩"。南宋陆游曾称赞韩滉的画颇能让人身临其境："每见村童牧牛于风林烟草之间，便觉身在图画，起辞官归里之望。"

韩滉的传世名作《五牛图》据说是一次他到郊外，看到耕牛食草，牧童正逍遥自得地嬉耍，远处一耕牛翘首而奔，另有几头耕牛纵趾鸣叫，有的回头舔舌，有的俯首觅草，韩滉看得不由出了神。一个月后，状貌各异的五头牛便跃然于其纸上。

《五牛图》画在白麻纸上，是目前所能见到的最早的纸画。画上共五头牛，每头牛的姿态、方向都各不相同，有的歪头蹭痒，有的伸颈翘首，有的舔舌顾盼，有的缓步前行，有的则凝视前方。其中四头是侧面朝向，一头居中正面朝向。每头牛肥瘦不同，筋骨描绘得十分清晰，虽都是黄牛，但色相变化各异，毛皮极富质感，说明画家的造型能力很强。从技法角度讲，画家采用近景构图，中间一头牛是正面面向观者，由于画家透视处理十分到位，因而显得逼真自然。再仔细看，则每头牛的神情各有不同，但都十分朴实可爱，居中的一头显得沉静本分，舔舌回首的那头眼神活泼，有

五牛图(局部)　唐·韩滉





五牛图　唐·韩滉

调皮，蹭痒的那头安然自在，缓步前行的则比较严肃。《五牛图》充分展现了画家高超的观察能力。整个画面，用笔粗犷，略带稚拙，富于农村淳朴清新的风情。

韩滉的《五牛图》问世以后，人们惊叹他所画的五头牛，不仅形似，而且神态各异，各具特征，肥瘦有别，牛色各异，笔法精炼简朴，线条流畅优美，形神俱佳，曲尽其妙，表现出高超的笔墨技巧，是难得的唐画佳作。这画虽为长卷形式，但所画牛却各有独立，除了一丛荆棘之外，别无景物。其用色也很有特点，现实的黄牛，品种最多，但色相变化不多，图中三头黄色，两头深褐色基本是最典型的毛色。全画虽然只用两种颜色，给人的感觉却是丰富多彩的。后世大都认为这五头牛是被人格化了的，超前的四头牛都很悠闲自在，最后一头牛戴着络头，较之前四头，明显有不像之色。研究者认为这五头牛暗喻韩滉兄弟五人，以任重而顺的牛的品性来表达自我内心为国为君的情感，是以物喻情的典范之作。也有人认为画作借牛喻人，表现出脚踏实地、任劳任怨、憨诚执拗、淳朴勤奋的人格品质。

中国古代山水画、花鸟画、人物画均有较多精品传世，但以牛入画，且又如此生动者，唯有《五牛图》。元代书画大家赵孟頫曾称此图"神气磊落，稀世名笔"。可见此图的价值不仅在于绘画艺术的精湛，更在于其精神上的特立传世之风范。这幅稀世名画到了清代，一直被宫廷珍藏。经过战乱，此图[illegible]收藏。八国联军入侵北京时，《五牛图》被劫出国门，从此音信全无。20世纪50年代，得知此图流落于香港，周恩来总理亲自做出批示，花重金从香港购回。之后，故宫博物院又用了几年的时间将它修复完好，一幅经典之画才得以重回故土。

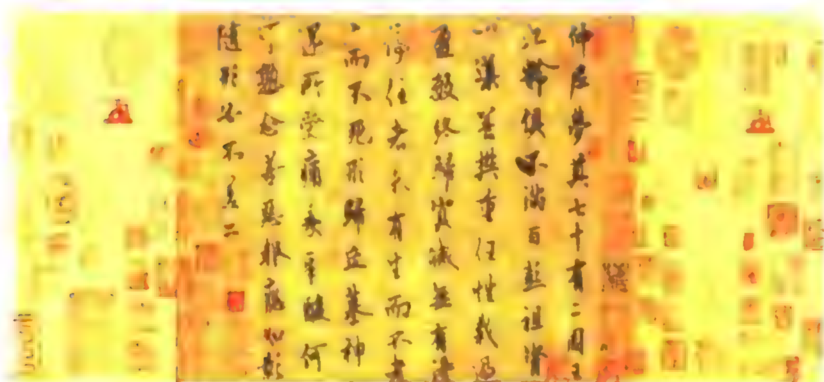
019 “翰墨之冠”
《九成宫醴泉铭》



书法发展到唐代，达到了空前的繁荣。究其原因：一是唐朝的国运昌盛为艺术提供了自由生长的土壤；二是科举考试以书法取士，书风随之大盛；三是帝王的提倡与爱好，起到了上行下效的作用。唐太宗、武则天、唐玄宗等历朝帝王都是书法爱好者。其中唐太宗不仅酷爱书法，而且身体力行，[illegible]。初唐书艺精进，与这些帝王的爱好有着极为密切的关系。这样的时代环境，[illegible]。其中最出类拔萃被后世奉为楷模的是精妙绝伦、法度森严的楷书。长久以来，唐楷都是后世学书者的典范。后人评论唐代书法，[illegible]“尚法”或“重法”，其着重在楷书。

楷书自三国[illegible]魏碑体，发展至唐代，[illegible]进入了成熟期。后世楷书的大[illegible]集中于唐代，如欧阳询、虞世南、褚遂良、[illegible]、柳公权等。其中，“初唐四家”欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷的楷法又历来被视作楷书成熟的标志，而欧阳询的《九成宫醴泉铭》无疑是其中的典范。欧阳询由陈入隋，又由隋入唐，一生历经三个朝代。他在隋时即已书名远扬，入唐后，书风兼具南北之风，又自成一体，达到了炉火纯青的地步。据《旧唐书》记载，欧阳询相貌丑陋、身材矮小，可字迹却若伟丈夫挺立。欧阳询书法的最高成就是楷书，他的楷书既有北碑的[illegible]，又吸取了二王的风韵，[illegible]。方润，纤细适中，给人以爽利精神之感，后世称其书法为“欧体”。

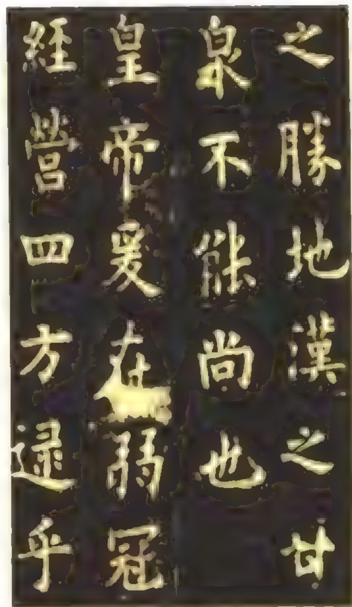
公元632年，唐太宗李世民[illegible]时，发现有一处地面上有湿润，[illegible]疏导便有泉水涌出，于是他令人掘地成井，命名“醴泉”，意为泉水像美酒一样甘甜。并传魏征撰写《九成宫醴泉铭》，欧阳询书写碑文，由工匠刻字于石。[illegible]观，歌颂唐太宗建功立业的霸主雄风，记述醴泉发现的经过以及它象征祥瑞的意义。特别是在铭[illegible]



梦奠帖(楷书)　唐·欧阳询

《九成宫醴泉铭》是欧阳询75岁时的作品，最能代表他的书法水平。全碑共24行，每行49字，充分体现了欧阳询书法结构严谨、圆润秀





九成宫醴泉铭（楷书） 唐·欧阳询

面的特点。此碑用笔方整，高华庄重，法度森严，笔画以方为主，结构布置紧凑严谨，平稳慎重，无一处轻佻，笔力险劲，方整之中又内藏险绝，从而造成一种瘦硬清寒、险峻峭拔、孤峰崛起的壮美之感。

清代王澍曾经品评此碑，认为其前半部分写得遒劲有力，后半部分则比较宽容平和，不同于欧氏诸碑的峭厉险峻的风格，却显得韵致有致，独具风范。因此，明代陈继儒曾评论"此帖如深山至人，瘦硬清寒，而神气充腴，能令王者屈膝，非偶然可力争也"。明赵崡《石墨镌华》称此碑为"正书第一"。《宣和书谱》誉之为"翰墨之冠"，赵孟頫评欧阳询为"清和秀健，古今一人"。《九成宫醴泉铭》因而被视作"楷书法的极则"，成为历代习书者及书家竞相临摹的范本。

唐人对于执笔方法、用笔方法、字体结构、点画之势、临摹方法等等都有比较集中的探讨，这种对于法度的要求既是对书法实践的总结，又必然会规范着书法的走向。因此，唐代书家，自唐初欧、虞、褚等人开始，即已奠定了"尚法"的基础。在中国书法史上，晋、唐是两个至为重要的阶段，晋书崇尚意趣，萧散不羁；唐书尊重法度，力遒质朴，自成面貌，所谓"唐人重法"，更被注入了一种庄严之气。欧阳询不仅在书法实践方面确立了楷书的范式，在书法理论方面也开创了"重法"风气，其书法理论传至今日的有《八诀》、《三十六法》、《传授诀》、《用笔论》四篇。他总结出来的"八诀"：点如高峰之坠石；丿似长空之初月；横若千里之阵云；竖如万岁之枯藤，劲松倒折，落挂石崖，如万钧之弩发；撇似利剑截断犀象之角牙；捺若一波三过笔。从点画结构到用笔，由画形象地道出了他的书法美学追求。《九成宫醴泉铭》就呈现了这种阳刚气度：其点皆作三角状，其横严整如千里阵云；其竖硬挺如万年枯藤；左右竖笔的中部往往向字心凹进；其撇如割断犀角象牙；其捺如锋利钢刀；斜钩像长空明月；而横钩则势转险，在上作竖笔状。无论是"高峰之坠石"、"千里之阵云"，还是"万钧之弩发"、"犀象之角牙"，都是对刚北雄健之风的憧憬、追求与企盼，进一步显示了北风南渐、阳刚崛起的美学趣味。

欧阳询的书法熔铸汉隶和晋代楷书的特点，融会六朝碑书精华，广采各家之长，用笔从古隶中出，凝重沉着，转折处干净利落；结体紧结，方正峻朗，平正中寓峭劲；点画配合整齐严谨，结构安排有疏有密，字体大部向右扩展，但重心仍然十分稳固，无欹斜之感，有一种极为森严的气度，雍容大度中又有险劲之趣。欧阳询的书迹还有《卜商帖》、《张翰帖》、《梦奠帖》和行书《千字文》等。其中《梦奠帖》结体富于变化，最能表现出欧书的险峭奇、矛戟森列的特色。

欧阳询最大的贡献，是他对楷书结构的整理。他充分思考了点画之间的主次关系、穿插避让、整体的章法和汉字形态的类别方面，使书法成为一种严肃的、郑重其事的创作方式。而后代师从他的书法风格者不乏其人。

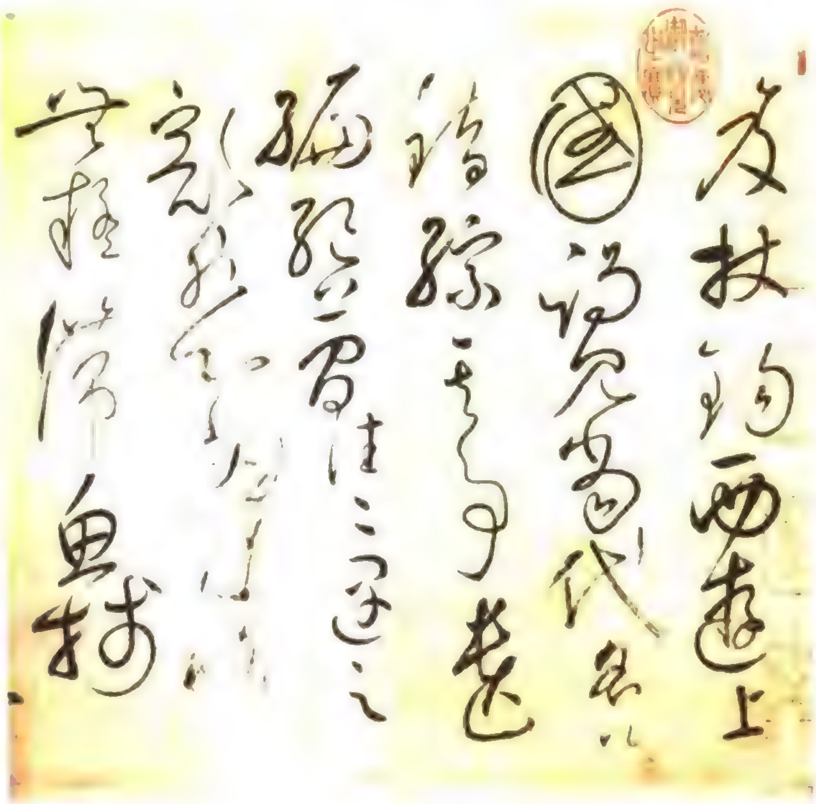
020 恣情纵意的“颠张狂素”



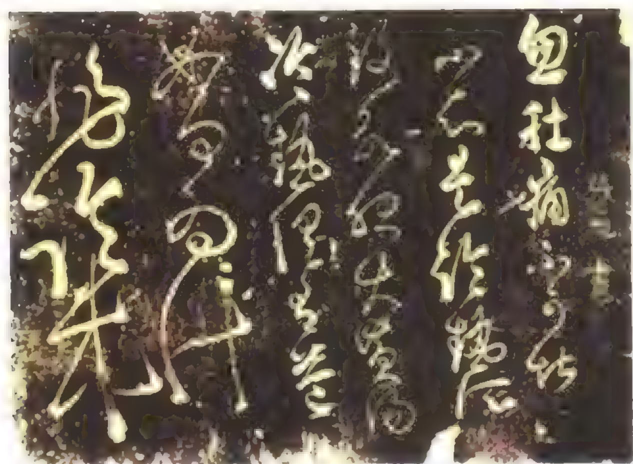
东[illegible]奔行不断，当时的人称赞其草书达到了“[illegible]纸不遗”的地步。后代书家对他的评价也相当高。[illegible]王羲之受其影响颇深，对汉魏书迹，唯推钟繇、[illegible]两家，认为其余皆不足以观。自张芝以后，[illegible]体盛行不衰。到唐代，宽松的政治环境与多[illegible]的文化格局，为这一自由奔放的书体培育出[illegible]极好的时代土壤，草书遂变得更加放纵恣肆，笔势连绵环绕，字形奇变百出，形成了草书中也是中国书法中最具个性风格的“狂草”。狂草的极[illegible]。

张旭，[illegible]“[illegible]”，其母陆[illegible]的外孙女。陆氏世代以书传业，有称于史。书香门第熏陶出他洒脱不羁、豁达大度、卓尔不群的性情，也培养出一个学识渊博、才华横溢的草书大家。他与李白情趣相投，[illegible]式和精神面貌也极其相仿。[illegible]样，[illegible]书，甚至以头发蘸墨书写，故其又有“张颠”雅称。唐文宗曾下诏，[illegible]白诗歌、裴旻剑舞、张旭草书为“[illegible]绝”。因性情相似，张旭和怀素并称为“颠张狂素”[illegible]、[illegible]称“吴中四士”。杜甫在《饮中八仙歌》[illegible]“饮中八仙”。描述“张旭三杯草圣传，[illegible]前，挥毫落纸如云烟”[illegible]，愈见其不[illegible]。

张旭[illegible]有法，创造出潇洒磊落、[illegible]。其状惊世骇俗。张旭曾说：“始吾见公主担夫争路，而得笔法之意。”见公主与担夫争道[illegible]，从中领悟到笔法之中避让与[illegible]。在河南邺县时，他极爱看公孙大娘舞西河剑器，并[illegible]。



自叙帖(草书)　唐·[illegible]



肚痛帖(草书)　唐·张　旭

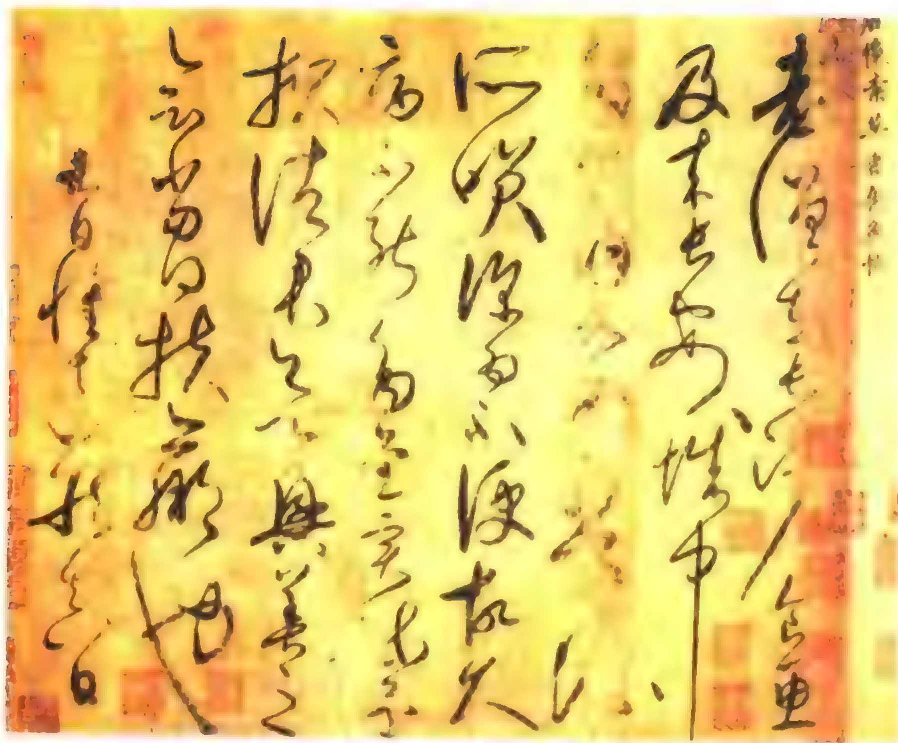
张旭是一位纯粹的艺术家，他把满腔情感倾注在点画之间，旁若无人，如醉如痴，如癫如狂。唐韩愈《送高闲上人序》中赞之："喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。"这是一位执著的艺术家之真实写照。难怪后人论及唐人书法，对欧、虞、褚、颜、柳、素等均有褒贬，唯对张旭特叹服不已，这是艺术史上绝无仅有的。他的传世书迹有《肚痛帖》、《古诗四帖》等。

怀素是继张旭之后的唐代又一位狂草艺术家，与张旭一样，怀素好饮，酒酣兴发，挥毫泼墨，人称之为"醉僧"。怀素，10岁出家为僧，字藏真，是玄奘法师的门人。他少时就爱好书法，因家贫无纸墨，便在寺后种植了一万多棵芭蕉，以蕉叶代纸练字。因舍前舍后住处触目皆是蕉林，由此其居为"绿天庵"。他还用漆盘、漆板代纸，勤学精研，写穿盘板。写字用坏的笔头堆在一起，名为"笔冢"，他还因常洗砚池水变黑，名为"墨池"。他性情疏放，锐意草书，却无心修禅，更饮酒吃肉，结交名士，与李白、颜真卿等都有交游。颜真卿曾向他[illegible]笔法。怀素年少时即已名满天下，李白对其十分推崇："少年上人号怀素，草书天下称独步。"称赞他的字像飘风骤雨，落花飞雪，"恍恍如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走；左盘右蹙如惊电，状如楚汉相攻战。"唐代文献评价怀素"运笔迅速，如骤雨旋风，飞动圆转，随手万变，而法度具备"。王公名流也都爱结交这位狂僧。"狂僧前日动京华，朝骑王公大人马，暮宿王公大人家。谁不造素屏，谁不涂粉壁。粉壁摇晴光，素屏凝晓霜。待君挥洒兮不可弥忘，骏马迎来坐堂中，金盘盛酒竹叶香。十杯五杯不解意，百杯之后始颠狂。"

前人评价怀素的狂草是继承张旭精华又有新的发展，谓"以狂继颠"。怀素曾说："吾观夏云多奇峰，辄尝师之。"他从飘渺扑朔的云雾和雄伟壮观的山峰之间的融合对比中，体味到了书法艺术中的刚柔、虚实、浓淡、舒敛等关系，所以，他的笔下尽现自然风雨之势。他擅以中锋笔任意挥作大草，其气势"骤雨旋风，声势满堂"，竟有"忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字"的境界。怀素虽书写疾速，率真狂逸，千变万化，但却能于通篇飞草之中，极少失误，书艺实在高超。

怀素传世的书迹较多，计有《千字文》、《清净经》、《圣母帖》、《藏真帖》、《律公帖》、《自叙帖》、《论书帖》、《苦笋帖》、《食鱼帖》、《四十二章经》等。

狂草是草书中最放纵的一种。它渊源于今草，又与今草的体势形体不同。"狂草"特点在"狂"，此"狂"一指书之狂，其书法诡奇恣肆，狂放不羁，又指人之狂，书法家在创作时往往失去了常规理智，内在的心灵激荡，外部世界的各种变动，完全融入飞动的笔墨线条之中。此时，草书已是书家生命的迹化，是精神的完全投入。张芝、张旭和怀素，都将一生倾注于草书中。如果说张芝的今草开创了一种将个性自由融入字里行间的时期，那么，张旭和怀素则是



食鱼帖(草书)　唐·怀素

，就将这种个性自由张扬到了一种淋漓喷薄的境地。张旭、怀素的狂草总体来讲都注重诡奇疾速、恣意纵横之势，用笔灵活折转、变化多端，这种特点与其癫狂的创作状态有一定关系。抛掉其中的神秘与夸张成分，这种以酒为媒的迷狂实际上是将书写者送入了创作中的灵感境地。

尽管张旭与怀素并称，但其狂草的风格却不尽相同。单就形体而言，张旭草书喜肥笔，线条偏于丰肥圆劲，厚实饱满，连绵回绕，极尽提按顿挫之妙；怀素则喜瘦劲，笔力纵拔，字里行间轻重缓急，节奏分明，极富动感，点画看似分散，实则笔断意连，字与字、行与行甚至隔数行都可以互相呼应。而从书法的审美上看，张旭书法黑胜于白，以力量见长；怀素书法则白胜于黑，以品位取胜。究其原因，有人认为是怀素以蕉叶练[illegible]，很可能影响了怀素草书中乍干乍湿的笔触特点。但如从二人的精神取向看，则可能会有更深一层的体悟。张旭一生以道家为取向，怀素则天机参悟、一心向佛，人生取向对书法的影响应该是潜移默化的。细细品来，张旭的书法贵在豪放，如道士仗剑，呼风唤雨；怀素的书法则贵在神韵，像高僧参禅，出神入化。"墨气纸色精彩动人，其中纵横变化发于毫端，奥妙绝伦有不可形容之势。"

"颠张狂素"的书法风格体现了草书"书者，如人也"、"书品即人品"的书法理论：狂放不羁者，其书豪放飘逸；沉稳成熟者，其字凝重圆润。正因为二人将精神气质契合于书法创作之中，才让笔下的作品纸墨生色、神韵横飞，而二人的风华同样千古流芳。



章法

指安排布置整幅作品中，字与字、行与行之间呼应、照顾等关系的方法，即整幅作品的"布白"，亦称"大章法"。习惯上又称一字之中的点画布置，和一字与数字之间布置的关系为"小章法"。董其昌《画禅室随笔》云："古人论书以章法为一大事，盖所谓行间茂密是也。余见米痴小楷，作《西园雅集图记》，是纨扇，其直如弦，此必非有他道，乃平日留意章法耳。右军《兰亭序》，章法为古今第一，其字皆映带而生，或小或大，随手所如，皆入法则，所以为神品也。"书写时必须处理好字中之布白、逐字之布白、行间之布白，使点画与点画之间顾盼呼应，字与字之间随势而安，行与行之间递相映带，如是自能神完气畅，精妙和谐，产生"字里金生，行间玉润"的效果。布白的形式大体有三：一是纵有行横有列，二是纵有行横无列（或横有行纵无列），三是纵无行、横无列，它们或有"镂金错采"的人工美，或具"芙蓉出水"的自然美。





021 字品如人品的“颜筋柳骨”

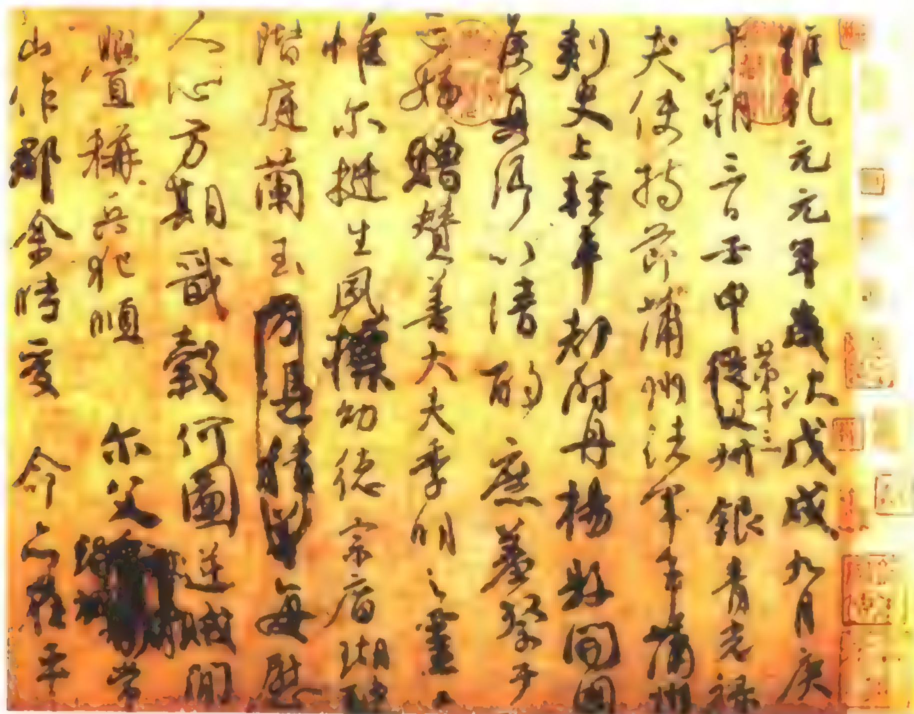


继[illegible]，[illegible]展到巅峰的是盛唐的颜真卿和中唐的柳公权。

颜真卿（709-785）是经学大师颜师古的五代从孙，其祖上颜之推曾因撰写儒家的修[illegible]

[illegible]，[illegible]，[illegible]，[illegible]共有70余种，著名的有《颜勤礼碑》、《东方朔画赞碑》、《麻姑仙坛记》、《祭侄文稿》、《争座位帖》等。作为一代艺术大家，颜真卿在师从张旭的基础上又吸取了王羲之、王献之、褚遂良、欧阳询等人的笔法，他融篆隶笔法于楷、行、草之中，结字饱满，筋力丰厚，化瘦硬挺秀为丰腴雄浑，骨力遒劲而气概凛然，人称“颜体”。如行草帖《祭侄文稿》。安史之乱，颜真卿的堂兄颜杲卿任常山郡太守，贼兵进逼，太原节度使拥兵不救，以至贼兵城破，颜杲卿与子颜季明罹难。事后颜真卿派长侄泉明前往善后，仅得杲卿一足、季明头骨，因此悲作此书。此书通篇使用一管微秃之笔，[illegible]，[illegible]，自首至尾，虽因墨枯再蘸墨，墨色因停顿初始，黑灰浓枯，[illegible]，所有的竭笔和牵带的地方都历历可见，一气呵成。书法作字向有“字如其人”之说，颜家一门忠烈，大节凛然，精神气节泼于纸上，其中删改涂抹，正可见颜真卿为文构思始末、书写时的起伏情绪，胸臆直抒，所以字字神采飞动，笔势雄奇，姿态横生，天然妙成。正像欧阳修在《集古录》中所说的那样：“颜公忠义之风皎如日月，其为人尊严、刚正，像其笔画。”由此，元鲜于枢评此帖为“天下第二行书”。

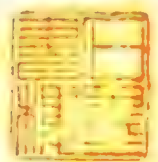
祭侄文稿（行草书）　唐·颜真卿



尽管颜书真行俱佳、诸体兼备，但真正代表“颜体”风格的，还是其著名的楷书碑刻。由于颜真卿端庄严肃，极为适于碑刻铭文，所以当时的官宦人家办丧事，无不争相请他撰写碑文。正因如此，他所留下的碑刻甚多。在这方面，其46岁时撰写的《东方朔画赞



蘭亭千古真行之祖也正書嫡傳則
化度九成行書則保母甎再嗣而為
顔之爭坐位祭姪帖 辛丑七月十一日雪溪





十一月日金紫光祿大夫檢校刑部尚書上
柱國魯郡開國公顔真卿謹奉寓書于
右僕射定襄郡王郭公閣下蓋太上
有立德其次有立功是之謂不朽抑又





《争座位帖》（行草书）

碑》、63岁时撰写的《麻姑仙坛记》、71岁时撰写的《颜勤礼碑》分别可视为“颜体”酝酿期、形成期、完善期三个不同阶段的代表作。其中尤以后者人书俱老、风范绝伦。此碑全称《唐故秘书省著作郎夔州都督府长史上护军颜君神道碑》，是颜真卿晚年为其曾祖父颜勤礼所写的神道碑。碑的四面均有文字，现保留三面，共计921字。与前代诸家相比，碑文用笔极其讲究，富于变化：提则轻如游丝，按则重如坠石，横则细而不断，竖则粗而有力；起承转合，笔笔有法，点横撇捺，画画有度。与前此各体相比，碑文的结字极具章法，富有创意：外圆内方，外柔内刚，方正平直，上密下疏；大字促之令小，小字展之令大，繁字不显其乱，简字不嫌其单。这种独特的笔法加上独特的结构，便形成了“颜体”独特的艺术特征和美学风貌：雍容大度的气势、端庄厚重的品格、浮雕般的立体感。通过这一作品，我们既看到了一种温柔敦厚、非礼而勿动的行为法度，又感觉到了一种至大至刚、凛然不可侵的人格尊严。毫无疑问，这法度和尊严是缘于他长期浸染儒家文化的结果。

在唐代书法史上，如果说张旭的狂草以雷霆万钧之势横扫六朝以来阴柔俊美的书风，那么颜真卿的楷书则以沉稳凝重的法度取代了“二王”清秀婉约的规范。黄庭坚评论道：“盖自二王后，能臻书法之极者，唯张长史与鲁公二人。”至此，唐代书风为之一变，雄强取代了瘦劲，凝重取代了飘逸，沉稳取代了轻盈，丰满取代了俊秀。正像杜甫格律精湛而又沉郁顿挫的诗风，显示了唐代虽经“安史之乱”却盛气未竭的精神一样，颜真卿法度森严而又气势张扬的书风，体现了有唐一代虽逾“开元盛世”却又真气犹存的底蕴。

大唐文化瑰丽堂皇，书法艺术名家辈出。初唐有欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷等；盛唐有张旭、颜真卿、怀素诸人；中晚唐有柳公权、沈传师诸大家。而柳公权（778–865）作为唐朝最后一位大书家，他初学王羲之，后转益多师，精心研习欧阳询和颜真卿的书法，融会贯通，一方面吸收了“颜体”雄健豪强的力量，一方面又避免了“颜体”肥厚雍容的特征，即在“瘦身”的同时强化了“骨力”，结体遒劲，字字严谨，一丝不苟。在字的特色上，以瘦劲著称，所写楷书，体势劲媚，骨力雄奇，以行书和楷书最为精妙。其书法世称“柳体”。他的传世作品很多，以《玄秘塔碑》最为著名，其碑文字迹舒展，笔力劲健，充分体现了柳公权自己所追求的“圆如锥、捺如凿、只得入、不得却”的笔法要求，历来是学书者必临的楷模。

除《玄秘塔碑》享有盛名外，柳公权楷书最精者首推《神策军碑》，行书帖刻则以《兰亭诗》最著名。《兰亭诗》字迹虽较丰肥浓艳，但却骨力清劲，没有半点俗气。他的行书帖刻《蒙诏帖》也很有名气，因帖中写有“翰林”字样，故此帖又称《翰林帖》。其书字体气势超迈，意态昂扬，当时柳公权44岁，正值雄姿英发之际，故其书自是英气逼人。后人认为此帖不仅是柳公权行书的杰作，亦代表了中晚唐的书法风格。

柳公权的书法在唐朝当时即负盛名，他的字在唐穆宗、敬宗、文宗三朝一直备受重视，民间更有“柳字一字值千金”之说，其书体化身万千，流传于民间乃至国外。由于帝王的赏识，他在世时其作品就已极其珍贵。一次，文宗和学士们联句，文宗说：“人皆苦炎热，我爱夏日长。”一时续联的人很多，但文宗却独赏识柳公权的“熏风自南来，殿阁生余凉”，以为“词情皆足”，并“命题于殿壁”。柳公权遵旨持笔，一挥而就，字体很大，约有5寸，但字字精美非凡，以致文宗赞叹道：“钟（繇）王（羲之）无以尚也。”立即迁他为少师。一次宣宗叫他在御前写楷书“卫夫人传笔法于王右军”，草书“谓语助者，焉乎哉也”，

神策军碑(楷书)

022 顾闳中

工笔设色绘夜宴



人[illegible]到五代，[illegible]的[illegible]论影响，[illegible]。顾闳中，江南人，[illegible]。[illegible]与周文矩齐名。其唯一传世作品《韩熙载夜宴图》如实再现了韩熙载纵情声色的夜生活，细[illegible]描绘了宴会上弹丝吹竹、清歌艳舞、主客糅杂、[illegible]的热闹场面，[illegible]了主人公[illegible]而郁郁寡欢的复杂性格。这幅作品便充分显示[illegible]风的写实能力和五代人物画的水平。

这是一幅完全凭记忆画出来的记实画卷。画中主人公韩熙载出身北方豪族，博学多才，[illegible]抱负远大，艺术上也颇具造诣，懂音乐，能[illegible]舞，擅长诗文书画。唐朝末年考中进士，后因战[illegible]逃到江南，做了南唐的大臣。但他眼见南唐国势日渐衰微，痛心贵族官僚的争权夺利，不愿出任宰相，遂纵情声色，不问政事，把一腔苦衷寄托在[illegible]之中。[illegible]之[illegible]，又因其北方人的身份而心存疑虑，为打探虚实，李煜便派顾闳中深夜潜入韩宅，窥其纵情声色之景。顾闳中观其行止，目识心记，回来后作《韩熙载夜宴图》呈上。当时，韩熙载之事曾引起不少画家的兴趣，顾闳中的同事、同为南唐皇室画院画家的周文矩也作过同一题材的画。另外，明代著名画家唐寅也摹画过这幅画，但最具价值和艺术魅力的还是顾闳中的作品。

听乐　[illegible]



《韩熙载夜宴图》是一幅手卷本连环画，画面共分听乐、观舞、歇息、清吹、散宴五段。各段之间以屏风、床榻等相隔，但又以之相连，分[illegible]。

[illegible]“听乐”[illegible]平衡。其余宾客，有的垂手，有的抱手，有的侧[illegible]来欣赏，她一手扶着屏风，会心而笑，而旁边露出红漆腰鼓，引导观者进入下一段。画家把复杂的场面、众多的人物和动荡的气氛，加以高度概

[illegible]，集中[illegible]了[illegible]。[illegible]人的[illegible]。

第二段"观舞"，[illegible]，打着拍子，[illegible]。

第三段"[illegible]"，[illegible]。一[illegible]女子[illegible]，[illegible]的表情和[illegible]动作，[illegible]主人公[illegible]的内心世界。

第四段"清吹"，韩熙载[illegible]，[illegible]盘膝[illegible]在胡椅上，[illegible]。[illegible]女子[illegible]。[illegible]热闹的夜宴，韩熙载[illegible]，而是[illegible]。画家通过这些细节，[illegible]主人公[illegible]孤寂的神态，[illegible]触到了人物内心。[illegible]一排横列，但神态各异，[illegible]了统一而不[illegible]、变化而又协调的艺术效果。作者特别对[illegible]的纤指进行了精心描绘，[illegible]，另一

听乐 [illegible]

[illegible]。

第五段"散宴"，[illegible]，有的[illegible]，有的[illegible]；韩熙载[illegible]，[illegible]客人，[illegible]。

《韩熙载夜宴图》[illegible]，但[illegible]。这种采用连环画形式集中表现一个[illegible]过程，早[illegible]画中[illegible]，如顾恺之的《女史箴图》，也是在一[illegible]画中表现人物的活动，但各自[illegible]，缺乏整体[illegible]效果。而《韩熙载夜宴图》[illegible]自然。全[illegible]。[illegible]屏风[illegible]，[illegible]成[illegible]间的过渡，[illegible]主人公的形象在画中[illegible]，[illegible]不使人感到[illegible]单[illegible]，这是作者的[illegible]，[illegible]是作品的重要艺术特色。全[illegible]

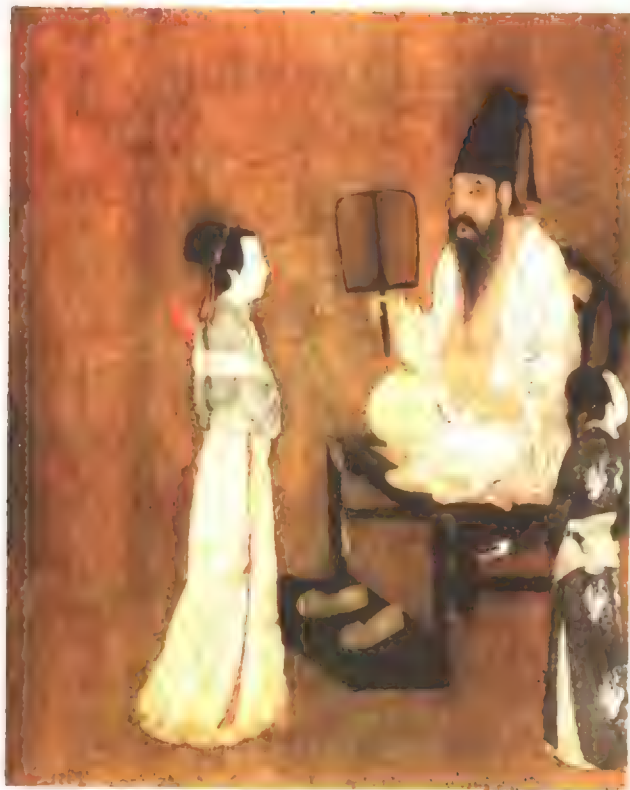
作者每段以屏风相隔，又以屏风相连，前后连续而又相互独立，段落分明而和谐统一，布局有起有伏，情节有张有弛。

《[illegible]》线条准确流畅，运笔精熟，工细灵动，设色工丽雅致，人物刻画逼真，神韵独出。画家秉承顾恺之人物画重传神的宗旨，着[illegible]心，作者细致描画了他从夜宴开始以后几个不同阶段的神情与活动，精细地把握住了他情绪变化[illegible]。韩熙载美髯飘然，神态轩昂，举止高迈，长髯、高帽的外形与文献记载均相吻合，举止、[illegible]客人与家伎厮混，充分反映了他狂放不羁、纵情声色的处世态度和生活追求；另一方面又心不在焉、满怀忧郁，如擂鼓时双目凝视，而不露[illegible]，听清吹时漫不经心，与对面侍女闲谈，在沉醉中又显露出抑郁不安、落落寡欢的神情。这些情绪都揭示了他晚年失意、以声色为韬晦之所的心态。从他端坐、闲立、击鼓、洗手的状态，以及沉思凝想的眼神脸色中，真实地记录了他身置热闹的华筵歌舞之中，却始终平淡抑郁，超脱于欢[illegible]氛之外，乐而不淫，艳而不俗，由此使人窥见[illegible]位怀才不遇的政客和高逸洒脱的名士风神气度。

在全图40余个人物的刻画上，作者力求以形传神，通过人物的动态表现来反映其内心状况，同时营造多种群像组合形态，透出生动和谐的形式美感。夜宴之上，人们全神贯注地静听一女子



[illegible]　明·唐　寅



清吹　[illegible]



[illegible]或坐，或立，或[illegible]，或[illegible]，或[illegible]，或[illegible]，其神情皆在一个"静"字，[illegible]"[illegible]"[illegible]在[illegible]，[illegible]引[illegible]。[illegible]如"观舞"段主[illegible]，[illegible]人物的[illegible]曲、人[illegible]。

画家还擅用细节传情达意，[illegible]女的[illegible]听[illegible]面奏技艺之[illegible]，[illegible]节奏，[illegible]变化多端，[illegible]。[illegible]的[illegible]服与男宾的青黑色衣[illegible]鲜明的对照，几案[illegible]深黑色[illegible]，[illegible]器、[illegible]、枕席上的图案[illegible]，[illegible]，又[illegible]，[illegible]色[illegible]不[illegible]，[illegible]，[illegible]出一种[illegible]格调。



清吹 五代·顾闳中

以往的人物画用笔主要集中于人物，[illegible]。[illegible]《韩熙载夜宴图》[illegible]，[illegible]，[illegible]器、家具、[illegible]，[illegible]。这种[illegible]，生活化的场景在[illegible]已开始出现了，但张、周二人[illegible]人物[illegible]舍弃与人物动作无关的[illegible]背景。[illegible]中的[illegible]，不仅将人物造型[illegible]，而且把生活背景也布置得[illegible]位，[illegible]了"典型环境中的典型人物"。[illegible]不及张萱和周昉，但在[illegible]生活化的[illegible]超越了前者。

为了突出主题，作者[illegible]主要人物[illegible]大一些，[illegible]小一些，[illegible]。[illegible]，[illegible]大，次要人物[illegible]为一种绘画的处理原则。

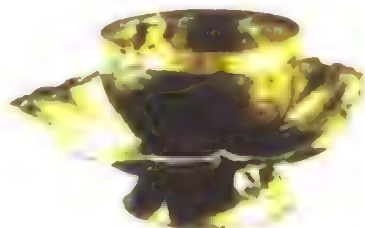
据今人研究，[illegible]《韩熙载夜宴图》不是[illegible]，而是[illegible]的摹本，虽然画中的人物衣饰、器[illegible]出[illegible]的[illegible]，但总体风格[illegible]了[illegible]的[illegible]。

韩熙载夜宴图 五代·顾闳中



023 繁华市景风俗画

《清明上河图》



风俗画出现于隋唐时期，题材主要取自农村生活。[illegible]田舍图风十二幅，[illegible]也是农家风俗的一部分，敦煌莫高窟壁画中也有不少农业耕作和市镇生活的场面。晚唐五代后，都市生活逐渐进入画家的视野，顾闳中《韩熙载夜宴图》虽是人物画，但明显带有风俗画倾向。宋代商业经济发展，都市日趋繁华，城市市民阶层壮大，市民生活丰富多彩。在这一时代背景下，出现了历史上最为著名的风俗画长卷——《清明上河图》。

张择端，宋徽宗时的宫廷画家。他早年游学汴京（今河南开封），后习绘画，宋徽宗时供职翰林图画院，专工界画宫室，尤擅绘舟车、市肆、桥梁、街道、城郭，自成一家。自幼即喜欢画画，常常在纸上画出自己所看到的人物和房舍。金人攻陷北宋都城汴梁后，张择端逃离了京城，在南宋都城临安靠卖画度日，后被皇帝赵构召入宫中。他凭着自己对汴梁繁华市景的记忆，画出了这幅精妙绝伦的《清明上河图》。

《清明上河图》是我国古代现实主义绘画中具有重要历史价值和艺术价值之不朽杰作，在美术史上具有划时代的重要意义，它继承发展了久已失传的中国古代风俗画技艺，尤其是继承了北宋前期历史风俗画的传统。

张择端以精细的笔墨描绘了清明时节汴梁各阶层市民在城郊一带的种种活动，内容丰富，笔法精练。从研究角度窥探，它为后人提供了研究宋代政治、经济、文化、科技等多方面的宝贵史料；从艺术角度欣赏，张择端以大量的笔墨，描绘了数以百计的人物，[illegible]的画面，展示了北宋人物画的最高成就；从文化角度分析，与唐代人物画相比较，张择端把创作的题材扩展到了市井平民，反映市民生活，使得人物画突破了帝王贵族和宗教人物的传统窠臼，而具有世俗意趣和生活情趣，这在艺术创作观念上是一个极大的飞跃。

作者对社会生活和一切事物的特征观察极精，并有非凡的[illegible]记忆力和作品构图的卓越技巧。至于人物神态的生动，树木、水纹笔法的[illegible]，界画的精准细密，都可见出作者在人物、山水、楼阁诸方面的全面艺术修养。它集宋代各画种的高超技艺于一图，纷繁多变，于繁杂间游刃有余。

《清明上河图》高约0.248米，长约5.25米，贵贱劳役，形形色色，人物刻画生动传神；店铺作坊，茶房酒肆，行商摊贩，一派生意兴隆景象；长虹卧波，舟楫竞流，车骑争道，再现北宋繁华市景；[illegible]，把清明时节汴梁社会各阶层之生活情景尽收画卷之中。全图规模宏大，场面壮观，结构严整谨密，笔法细致古雅。

在11至12世纪之间，汴梁是当时世界上人口最多的城市，据史书记载，城内人口有54万人，市内热闹非凡，"大抵诸酒肆瓦市，不以风雨寒暑，白昼通夜"，"夜市直至三更尽，才五更又复开张，如耍闹去处，通晓不绝"（孟元老《东京



《清明上河图》

[illegible]。因此，北宋时代的汴梁不像唐代的长安那样巍峨宏大并富有贵族气息，但却自有其无法比拟的热闹繁华和市民色彩。从地域位置讲，汴梁地处汴河、蔡河、五丈河、金水河的交汇处，南船北马，交通便利，既可以将南国的粮食布帛源源不断地运往京师，又可以将北方的工艺制品源源不断地运往江南。因而它既是商贾会聚之所，又是人文荟萃之地。

画卷从汴梁城的郊外开始，顺着汴河一路展开。作者运用中国古代画家的“鸟瞰法”，散点透视，采用全景式构图，画了550多个人物，50余头牲畜，30多座楼宇，20余艘船，20多辆车轿。画面上的虹桥和市区形成了两个结构中心。20世纪下半叶国家曾对汴梁部分遗址进行发掘考古，经专家考证，《清明上河图》中的许多地方，比如虹桥、鼓楼等，都是曾经真实存在的。

清明上河图(局部)　北宋·张择端



从画面上看，时间大约是在清明前后，汴梁郊区，小桥流水，疏林村舍，依稀可以看到农夫在田间劳作。柳林里，枝头微微泛绿，暗示着初春的时令。路上行进着一顶轿子，里面坐着一位妇人，轿顶上还有装饰。轿后面有骑马的，有挑担的，似乎刚从郊外扫墓踏青回来。还有两个脚夫赶着五头毛驴正要进城。

画面紧接着的是汴河码头，河中粮船云集，船只首尾相接，纤夫、船工各司其职，有船只靠岸停泊，正在卸货，岸上的人们或在茶馆歇脚休息，或去看相算命，还有的在餐馆用餐。除此之外，画家还画了一家卖扫墓用品的“王家纸马店”。画面继续展开，汴河上一座名叫虹桥的木拱桥横跨河道，这是当时汴梁最为热闹繁忙的码头区。桥下正有一只大船通过，看样子情形比较危险，船夫们有的用长竿钩住桥梁，有的则用竹竿用力支撑，还有的忙着放下桅杆，邻船似乎有人在给他们帮忙指点，桥上的人也伸出脑袋来观看。

再往里走就是繁华的市中心，到处是酒肆茶楼，道路两边房屋鳞次栉比，肉铺、庙宇、茶坊、脚店、药店、商店交相错杂，商店里的布匹绸缎、珠宝等都看得一清二楚，此外，还有修理铺、算命摊、修面整容店等。街上行人摩肩接踵，商人、文士、官吏、小贩各具特色，还有行脚僧人、问路人、士兵、乞丐等，举凡市井街巷能碰到的人物几乎都被纳入了画中。

尽管人物众多、情景多变，《清明上河图》的构图仍显得游刃有余，丰富的内容被安排得有条不紊，节奏清晰，动静相宜。最让人惊叹的是，如此多的人、车、马、牲畜、建筑，几乎无一重复。每个人的神态、衣着、动作都极为符合人物的职业和阶层。船上的物品、铆钉甚至系的绳扣都画得一清二楚，令人叹为观止。对当时重要的载重交通工具骡车，画家更是观察得十分细致，



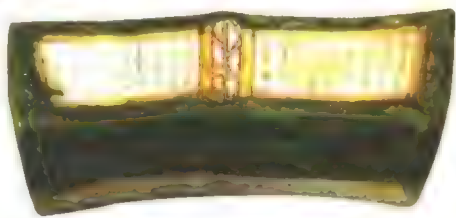
清明上河图(局部) 宋·张择端

各种不同用途的车都被画入了图中，成为后世研究宋代车辆的一件重要史料。

宋代孟元老在《东京梦华录》曾如此追述东京盛景：“举目则青楼画阁，绣户珠帘，雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路，金翠耀日，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易；会寰区之异味，悉在庖厨。花光满路，何限春游；箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。”旧日时光早已远去，我们已无法想象当时汴梁的繁华景象，对照《清明上河图》，才由此感受到了一种扑面而来的市井气息，仿佛近在咫尺，一步就可走入这喧闹的街巷之中。

张择端《清明上河图》表现了当时的社会风俗和生活风貌，并重点刻画了作为当时交通命脉的汴河的运输情况和劳动者的艰苦生活。此画堪称我国古代绘画之瑰宝。此画无作者署名，因画后有金代张著之题跋才清楚画作者及其生平。而《宣和画谱》不载张择端画名，疑有因由。如陆完跋曰“宣和书画谱之作，专于蔡京”，奸相蔡京嫉贤妒能、排除异己之行径，做出此等卑鄙事也有可能。因此《宣和画谱》不载张择端，犹如《书谱》不载苏轼和黄庭坚。但艺术的光辉终究是掩藏不住的。《清明上河图》和作者张择端历经时空变迁，而流芳百世。

024 豪放婉约并秀的“曲子词”



隋唐时期，民间音乐十分发达，当时流行一种为曲子填词的演唱方式。曲子多来自民歌曲调，填词者则五花八门，有工匠、乐工、歌伎，也有文人、僧人和贵族。这样的歌曲称为曲子词。



颜竹图

20世纪初，在甘肃敦煌莫高窟藏经洞中，发现了二万多卷沉埋千年之久的珍贵古文献，其中就有数百首唐五代时期的曲子词。从题材来看，其内容涉及军旅、爱情、婚姻等当时生活的方方面面；在形式上，五言、七言、长短句均有；从曲式结构看，有单曲，也有多段的大曲；从演唱方式上，曲子词已逐渐脱离原始朴素的民歌形态，加入了唱和等形式；在音乐的表达上，同一曲牌常常可以抒写不同的内容，说明同一曲调在处理上可能千变万化。在曲子的创作方面，有两种不同形式：一种是填词，即根据曲子来写歌词；一种是自度曲，是根据词来配曲。

曲子词的盛行是与当时的历史发展状况相适应的。宋代商业发展，大城市增多，市民阶层力量壮大，城市文化繁荣，本就植根于民间俗乐的曲子词得到了最好的生长土壤，由此很快繁盛起来。更为重要的是，宋代的文人士大夫们绝大部分都参与其中，曲子词的创作遂成为宋代遍及社会各个阶层的流行风尚，最终使得这一市民音乐形式发展成足以代表有宋一代音乐和文学最高水平的艺术形式——宋词。宋代曲子词可谓洋洋大观，词作达到了数万首（《全宋词》就收录作品2万余首），曲调从隋唐时期的几十个发展到了七八百个，而且从少则十余字、二三十字的小令，到多达二百余字的长调，其种类之繁多、变化之多样，是以往任何时代的诗歌形式所无法比拟的。

与唐人相比，宋人更关注日常生活和内心修炼，审美趣味也从纵横放逸、沉郁顿挫的唐诗转

[illegible]的宋词。宋代曲子词从艺术风格上，大致可分为豪放与婉约两大流派：前者以苏轼、[illegible]为代表，[illegible]、[illegible]为典范。宋人对这两种风格有一段很经典的描述：有一次，苏轼问一位擅长歌唱的幕士，自己与柳永的词有什么差别，那位幕士对得极妙："[illegible]，[illegible]，[illegible]，杨柳岸，晓风残月；学士词须关西大汉，执铁板，[illegible]去。"比喻形象贴切。

作为婉约风格的早期代表，柳永多写慢词与长调。为了适应音乐的重复与变化，慢词长调一般分为上下两阕。为了使音乐形式与文学内容巧妙地吻合起来，柳永多采用上阕烘托背景、下阕抒发感情的结构，[illegible]相衬映、同步进行，产生极佳的艺术效果。这种曲子词适合慢板低吟，婉转[illegible]，[illegible]。以《雨霖铃》为例："寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处，[illegible]催发。执手相看泪眼，竟无语凝咽。念去去千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节。今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有千种风情，更与何人说！"此词将一段依依惜别的人间情感展现在读者面前，缠绵悱恻，真挚动人。这样风格的词作只能适于少女手执红牙拍板低吟浅唱。

[illegible]之风推至顶峰的是李清照。以往的词人虽常以女性的口吻填词，但其心态毕竟是男性的，而李清照才心手合一，完美和谐地将女性微妙细腻的情感[illegible]通过词作表达出来。她对情感的抒发[illegible]不用直白的手法，而[illegible]一个动作、一[illegible]、一个细节，[illegible]中的[illegible]具体[illegible]。"[illegible]？[illegible]，月满西楼。[illegible]，一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头"（《一剪梅》），"酒意诗情谁与共？泪融残粉花钿重"（《蝶恋花》）。像"独抱浓[illegible]，[illegible]"（[illegible]），"东篱[illegible]黄昏后，有暗香盈袖"、"帘卷西风，人比黄花瘦"（《醉花阴》）等，都是情景交融的[illegible]。可以说，从晏殊、张先、欧阳修到晏几道、[illegible]，[illegible]光。

在婉约一派中，南宋姜夔在音律的[illegible]辞的考究方面，做出了自己独特的贡献。尤其是在自度曲方面，他可以随心所欲地[illegible]，然后自己作曲配乐。在宋代只有妙解音律的少数[illegible]

十八学士图(局部) 宋·[illegible]





李清照像　清·崔错

个人才能做到这一点。在他现存的80余首词中，有17首附有自注的文字曲谱，是唯一流传至今的宋代词乐文献。他的词不仅音律优美，而且修辞精到，善于利用通感、拟人等手法，创造出"数峰清苦"（《点绛唇》）、"冷月无声"（《扬州慢》）、"墙腰雪老"（《一萼红》）、"枕簟邀凉"（《惜红衣》）、"夜长争得薄情知，春初早被相思染"（《踏莎行》）、"淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管"（《踏莎行》）之类凄清幽冷的意境。

与婉约风格相比，豪放词无疑是宋代词苑中的一朵奇葩，其代表人物首推苏轼。

无论是在书法领域，还是在绘画领域，苏轼都是一个极具开拓意识的艺术家。正如他用大刀阔斧的写意笔法来改造严谨精致的书画实践一样，他又以慷慨悲歌的豪迈气概冲击着婉约含蓄的词曲创作。过去文人写词常龟缩到心灵一隅，暗自咀嚼一己私情；苏轼的词则置于开放的天地自然间，尽情抒发胸臆。过去的词多为女性立言，注重感官的享受、微妙的情感；苏轼的词则敢于袒露自我胸襟，展现人格的魅力、时代的荣辱。过去的词只能在亭台楼榭浅吟低唱；苏轼的词却可以在旷山幽谷放声高歌。境界的高低，端然可见。

当然，这与创作题材的逐渐开阔有关，苏轼[illegible]，又涵阳刚之气。过去，人们似乎将[illegible]地理解为"柔情"，而苏轼使人们看到，除了柔情之外还有一种"豪情"：一种顶天立地的英雄气概，一种环视古今的壮士情怀，一种"左牵黄，右擎苍"（《江城子·密州出猎》）的疏野狂放，一种"乱石穿空，惊涛拍岸"（《念奴娇·赤壁怀古》）的别样胸襟。除了上述作品之外，即使是在描写人生琐事、感叹悲欢离合的词曲中，苏轼也常能加入几缕特有的旷达和豪气。途中遇雨的一件小事，也能展现出作者在坎坷的命运面前风雨不惧、宠辱不惊的坦荡胸怀："回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。"（《定风波》）中秋月圆之夜怀念手足的寻常人伦情感，苏轼照样写得荡气回肠，"人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟！"（《水调歌头》）显示出深厚的人生阅历和博大的人文情怀。

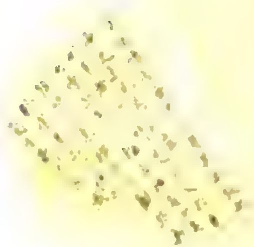
能够与苏轼相提并论的豪放词派大家还有南宋的辛弃疾。南宋的抗金斗争和收复失地的爱国情怀，使得豪放词派独具了一种挥剑起舞、立马高歌的飒爽英姿。因为时代的关系，辛词较[illegible]词更添一种沉郁顿挫的使命感与家国意识。兴酣时，他有"少年横槊，气凭陵，酒圣诗豪余事"



苏轼回翰林院图　明·张路

苏轼由于和王安石的矛盾，[illegible]朝廷贬谪。一夜忽被皇后召见，向他解释原委，并重[illegible]对他的信任，而后皇后派人送苏轼回翰林院，并让侍[illegible]撤下自己座[illegible]上方悬挂的一对金莲灯为他照明。此图[illegible]的正是这[illegible]情节。[illegible]物用线细劲挺直，带速写之意，[illegible]、趋于粗[illegible]。

[illegible]》；[illegible]，他有“举头西北浮[illegible]，倚天万里须[illegible]”的气势（《水龙[illegible]》）；寂寞时，他有“把吴钩看了，[illegible]杆拍遍，无人会，登临意”的感慨（《[illegible]》）；[illegible]，他有“[illegible]，在龙蛇影外，风雨[illegible]中”的境界（《沁园春》）；颓唐时，他有“杯，汝来前。老子今朝，点检形骸”的漫语（《前调》）。作为风格多样的文学大师，辛弃疾不仅有阳刚的一面，而且有阴柔的一面，其高明之处就在于可以在不同的主题、题材、心境中展现出不同的面貌。如“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”的细致（《青玉案》）；“大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼，最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬”的（《清平乐》）闲逸；“人远近，路横斜，青旗沽酒有人家”（《鹧鸪天》）的情趣在他这里，几乎任何思想、情绪和需要表达的东





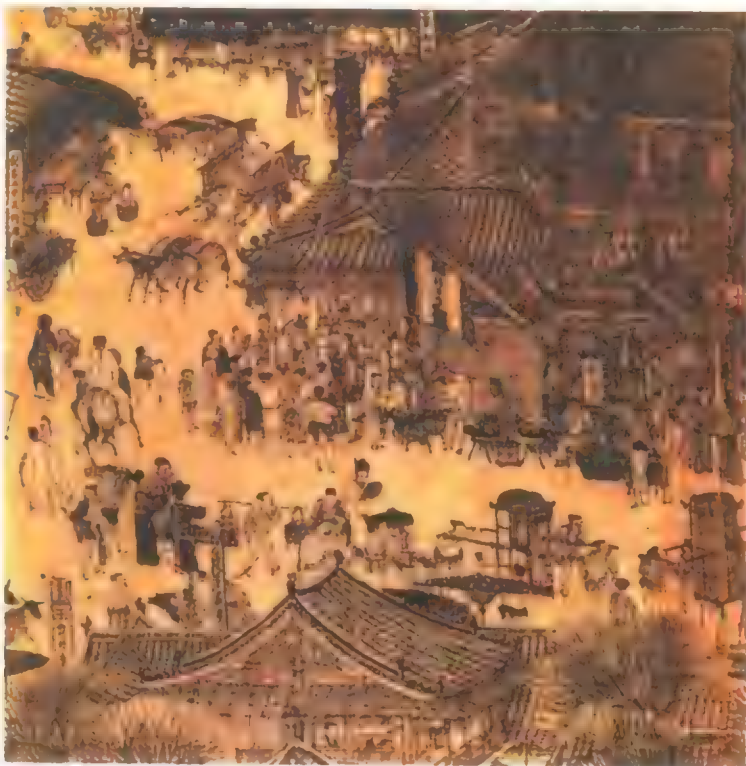
东坡博古图 [illegible]

[illegible]



025 百戏杂剧争辉的“瓦舍勾栏”





音[illegible]

[illegible]种在路边场地表演[illegible]艺人[illegible]“[illegible]人”，他们借“看棚”表演，“看棚”[illegible]，[illegible]是邀人观看，故又称“邀棚”。[illegible]艺人已经有了自己[illegible]“社会”或“书会”，他们常在[illegible]

[illegible]艺术丰富多彩，有武术、猜谜、[illegible]乐的就有嘌唱、[illegible]、鼓子词、诸宫调、杂剧等。

[illegible]天明后开张、日落前打烊，而饭店、茶馆、酒楼则常常开到半夜乃至通宵。嘌唱和唱赚是艺术歌曲。[illegible]处理再演唱的音乐品种。唱赚则选择一些流行的歌曲，组织在同一宫调内，前加引子，后有尾声，歌词从头到底只用一韵，即唱赚所唱是一宫一韵，多曲外加头（引子）尾（尾声）的歌曲。唱赚所选用的曲调，有大曲，即宋大曲。宋大曲与唐大曲是有分别的：宋大曲的歌词是长短句，与唐大

曲与它们歌词不同；曲牌也可有变化，不可能是唱时口腔；还有曲破，唐代曲破是大曲结构中的一部分，宋大曲与曲破却是分成两类的。

嘌唱、番曲（少数民族音乐）等音乐形式组成了曲牌。唱赚的伴奏乐器有横笛、鼓、板。鼓子词和诸宫调都是说唱，其说和唱都得围绕一定的故事内容展开。但鼓子词音乐较简单，往往反复演唱同一曲调，不过它有伴唱，可以减少一些单调枯燥之感。诸宫调比鼓子词前进了一大步，它是11世纪时由北宋京都汴梁（开封）瓦舍勾栏内卖艺的泽州（今山西晋城附近）人孔三传首创的。孔三传所创的诸宫调的主要特色在于结构，它把同一宫调（调高）的一些曲调（曲牌）联合成一组；而各组之间的宫调却不相同，故叫诸宫调。其曲牌来源于唱赚（包括缠令大曲）、词曲及当时的民歌。显然，诸宫调是在唱赚基础上的再创造。诸宫调的伴奏乐器也与唱赚相同，有笛、鼓、板等。比较闻名的《西厢记》诸宫调（晚孔三传约1个世纪）已经用到14个宫调，基本曲牌达151个，对这些曲调的运用也并不是一成不变的，有时往往会根据内容的需要而在不同的方面作出突破，例如变奏、变更句式等等，这就是基本曲牌的变体。《西厢记》在这151个基本曲牌的基础上，共产生了293种变化。诸宫调在曲牌组合、宫调转换、体式变化等多方面所作出的总体性创造，为中国音乐发展史树起了一块里程碑。

杂剧最早见于唐代，和汉代百戏相似，泛指歌舞以外诸如杂技等节目。到了宋代，杂剧逐渐成为一种新的表演形式的专称。这一新形式融合了多种艺术，包括歌舞、音乐、调笑、杂技，并分为三段：第一段称为艳段，借生活中的平常事作为正式部分的引子；第二段是主要部分，表演故事，说唱或舞蹈；第三段称“散段”，也叫杂扮、杂旺、技和，表演滑稽调笑，或间有杂技。三段各有内容，互不连贯。杂剧的音乐有些直接取自于大曲，有些则来源于民间小曲，但长大曲一般只



踏歌图（局部） 宋·马远

取唐大曲一部分，较唐大曲简单。

进入宋代以后，开封、洛阳、扬州、荆州、临安、成都等地的商业活动日益发达，市民人口不断增加，[illegible]。[illegible]钱打交道的市民阶层已不再满足于宗教道德的宣[illegible]文人士子的情调，在商品生产的刺激下，他们[illegible]，更加感性、更能满足感官[illegible]；与此同时，城市中坊市制度的取消、宵禁制度的废除，又使得这种要求成为一种可能。于是，一种新的、既不在寺院也不在书房表演的口头文学，便在瓦舍勾栏中发展起来。在这种情况下，说话伎艺人辈出，仅开封、临安两地可考的著名"说话人"就有百人以上。这些民间艺人[illegible]，在竞争激烈的商业演出中，他们[illegible]提高着自己的学识、[illegible]和技艺。

从内容上讲，当时的"说话人"各有所长，北宋有"三分[illegible]"，南宋则有"四家数"。据专家考证，[illegible]将宋代的口头文学分为四种类型：第一种是反映现实生活的"小说"；第二种是讲述历史故事的"讲史"；第三种是申明宗教义理的"谈经"、"说参请"、"说诨经"；第四种是插科打诨、调笑逗乐的"合生"。其中，前两种世俗性的"小说"和"讲史"[illegible]；第三种显然带有唐代"俗讲"的[illegible]，但已不占主导地位；第四种则有点儿像今天的相声、谜语之类，算不上长篇的叙事文学。

从形式上讲，当时的"说话人"以口语敷衍故事为主，故而叫做"说话"，语言自然流畅，富有生活气息，不仅比唐代的"传奇"更加生动，而且比唐代的"俗讲"艺术更加活泼。在口语之外，有的[illegible]一些诗歌，有的穿插一些词曲，前者[illegible]"诗话"，后者则称为"词话"。但据《醉翁谈录》中"小说开辟条"的记载，当时的作品是相当丰富的："也说黄巢拨乱天下，也说赵正激恼京师。说征战有刘、项争雄，论机谋有孙、庞斗智。新话说张、韩、刘、岳，史书讲晋、宋、齐、梁。《三国志》诸葛雄才，收西夏说狄青大略。"值得注意的是，这里除了传统的历史故事外，还有讲述张俊、韩世忠、刘琦、岳飞等抗金英雄的所谓"新话"。这种当代题材的讲史故事，显然具有特殊的现实意义。除此之外，《宣和遗事》后集中，还有"陈思恭舟师几获兀术"、"韩世忠败兀术于镇江府"、"张俊明州大捷"、"牛皋荆门大捷"、"岳飞邀击兀术大捷"等抗金题材的平话。由此可见，瓦舍勾栏中的"说话"艺术，并非仅仅具有消遣、娱乐的作用，它同样反映了那个时代的民族主义和爱国精神。



斗风图（局部）

026 宋徽宗赵佶

不爱江山爱丹青



和南唐后主李煜一样，宋徽宗赵佶的政治生涯也是短暂而屈辱的。但作为艺术家，他却是中国二千多年封建历史可以统计346位皇帝中最赋艺术气质、最具才情禀赋者，在中国艺术史上焕出别样的人文光彩。

花鸟画作为一个独立的画种，出现于唐代。隋唐时期，花鸟画作为一种装饰画，宫廷和上流社会流行用它来装饰宫室厅堂、屏风巧壁等观和鉴赏。唐代的皇室贵族和官员士人多擅画花鸟，初唐的薛稷、中晚唐的边鸾、刁光胤等都是花鸟画大家。从艺术角度看，此时的花鸟画风格比较统一，多尚富丽精工，线条精细，设色浓丽，造型上注重写实，题材则多选取单个的花鸟形象。

桃鸠图　宋·赵佶



五代时，花鸟画的风格出现了分野，出现了以黄筌为代表的宫廷富贵花鸟，和以徐熙为代表的民间水墨花鸟。黄筌曾先后供职于后蜀与北宋画院，他的题材多取材于宫廷中的名花、奇石、珍禽，画法上通常是先用极细的墨线工致地勾出轮廓，然后渲染着色，黄家花鸟在造型上追求逼真，用色浓艳。而徐熙水墨花鸟，是江南名士徐熙所创，他用笔浓淡不一、轻重各异的水墨勾画出轮廓，再辅之以淡彩，这种画法将色彩置于次要地位，更加追求墨色的效果，颇具笔墨趣味和文人雅士的野逸之趣。徐黄两派各有特色，黄派长于用色而短于用笔，徐派长于用笔而短于用色；徐不及黄的精工艳丽，黄不及徐的气韵潇洒。黄派花鸟因其富丽堂皇，颇能迎合上层社会的审美趣味，因此，北宋前期的宫廷画院中，黄派画风是一统天下的，但民间士林中的水墨花鸟因为宋代文人书画的勃兴也一直与其并行发展。北宋末年，宋徽宗赵佶充分吸收了黄、徐两派之长，开辟了一种独具皇家气派的花鸟画画法。

赵佶在未做皇帝之前，即酷爱书画，皇室中收藏了大量名家真迹，再加之与当时知名书画家的频繁往来，使他很自然地就站到了一个艺术高度上。赵佶即位后，开始全力发展自己的艺术爱好。他对于宋代画院的建设和院体画的发展，对于书画艺术的提倡和创作，以及对于古代艺术的整理与保存是有突出贡献的。他广泛收集民间文物特别是金石书画，命文臣编辑《宣和书谱》和《宣和画谱》等，把皇室内府所藏魏晋以来的大量

精品书画编集著录并加以品第。《宣和画谱》共收录231人的6 396件作品，分为道释、人物、宫室、番族、龟龙、山水、鸟兽、花木、墨竹、果蔬等10种门类。许多魏晋以来的书画名迹都因这两部书而得存。同时，他还注意复制、修复前代作品的孤本和残本。此外，赵佶在位期间，把画学正式纳入了科举考试中，通过此举选拔天下英才。同时，他也倾力发展画院，召名家米芾为书画博士。宫廷以士大夫的待遇来对待画师，画家的地位得到提升，待遇也明显高于其他技术人员。这些举措使得宋代书画艺术在宋徽宗宣和年间达到了繁荣鼎盛。

翰林图画院是宋代的皇家画院，设有待诏、祗侯、艺学、学生等职称，大集天下名家高手数百人，并设艺术科举，用古诗句作考题招考画家，书写了我国绘画史上重要的一页。如考题“野渡无人舟自横”，应考者有的画空船靠岸，有的画野鹭伫立在船头，有的画乌鸦停在船篷上，以表示船上无人。然而这只是图解式的，缺少含蓄，没有诗意。蕴意最妙的一幅画是：小舟自横，一个船夫盘着双腿坐在船尾，原来无人过渡，他一人闲情自在地独吹横笛，画面清旷幽深，似闻清亮笛音，很富诗情画意。这幅画便被擢为第一名。考题“踏花归去马蹄香”，有的人自作聪明画了一匹马踏着花丛飞奔而去，美丽的花朵都被踏碎成一片狼藉，没有了意境。另一幅画却只画了一匹骏马，并不见花，一只蝴蝶[illegible]着马蹄翩翩飞舞，画面很美，合情合理，使人产生联想，把一个“香”字巧妙地画了出来。考题“深山藏古寺”，有的人画山中有一庙，有的画山中立一塔，画境都太过浅白，缺少联想和回味。最有味道的一张画是：深山中飘升一竿表示庙宇的幡旗，匠心独运，表现出“深山藏古刹”之意。考题“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多”，得魁的画是：一片绿柳从中掩映着一处亭阁，一个美女正在凭栏观看春色，漾出春色无边，动人情思，灵巧含蓄地表达了“一点红”的韵味。

除整理发展书画艺术外，赵佶也是一位极有成就的书画家。他的书法早年学薛稷、黄庭坚，参以褚遂良诸家，融会贯通，独辟蹊径，创立了一种笔画瘦直挺秀、结构外松内紧、不刻意藏锋的楷体，称为“瘦金体”。横画收笔带钩，竖画收笔带点，撇如匕首，捺如切刀，竖钩细长；有些连笔字像游丝行空，其貌已近行书。其用笔源于褚、薛，却写得更为瘦劲；结体笔势取黄庭坚大字楷书，愈益舒展劲挺。在绘画方面，他更是独具宗师气派。他与文人画家如米芾等关系密切，加之其全面精深的文化艺术修养，使得他得以取法众家，自成一体。他的花鸟画，既从形象上充分掌握了对象的生长规律，且以特有的笔调活灵活现地传达出对象的精神特质，达到了精深圆熟的艺术化境。他的草书纨扇线条细瘦刚劲，同其瘦金体楷书一脉相承，但比其用笔更为爽快洒脱，笔势圆转流畅，打破了楷书那种匀称整齐的单字排列组合方式，从而显得愈发活泼润朗。

《宣和画谱》记录了赵佶收藏的花鸟画2 786件，占全部藏品的百分之四十四，可见其对花鸟画偏爱之深。他既崇尚黄派的富贵，又喜好徐派

瘦金体

的野逸，于是，他融黄、徐两家于一体，形成了自己颇具文人气质的皇家花鸟画法。《画继》赞誉画作《筠庄纵鹤图》，"或戏上林，或饮太液，翔凤跃龙之形，擎露舞风之态，引吭唳天，以极其思，刷羽清泉，以致其洁，并立而不争，独行而不倚，闲暇之格，清迥之姿，寓于缣素之上，各极其妙。"可见其精致生动的传神之笔。其代表作有《芙蓉锦鸡图》、《听琴图》、《雪江归棹图》、《竹禽图》、《柳鸦芦雁图》《御鹰图》、《金英秋禽图》、《枇杷山鸟图》、《四禽图》、《写生珍禽图》、《祥龙石图》、《瑞鹤图》、《杏花鹦鹉图》等。这些作品上面都有宋徽宗的花押"天下一人"，也有"宣和殿御制"、"宣和殿御书御画"等题署，但对其真伪，艺术界说法不一，有些专家认定这些作品大部分是画院中的高手代作的，宋徽宗认为佳品的，就会签上他的花押。也有人认定《竹禽图》、《柳鸦芦雁图》、《御鹰图》、《金英秋禽图》、《枇杷山鸟图》、《四禽图》、《写生珍禽图》、《祥龙石图》、《瑞鹤图》、《杏花鹦鹉图》几种完全是赵佶真迹。但即使是代笔，这些作品也一定得到了赵佶的首肯和赞赏，因此基本能够代表他的审美趣味和艺术追求。

以《瑞鹤图》为例。公元1112年，大宋政和二年的元宵佳节，汴梁城里热闹非凡，上至皇亲宗族，下及平民百姓，都聚集在街上观看各种歌舞烟火的表演。第二天清早，就有人告诉宋徽宗赵佶，说宣和殿前呈现了一幕罕见的吉祥景象：一大早就不知从哪里飞来了十几只丹顶鹤，围绕着宣和殿盘旋飞舞。赵佶过去一看，果然如此，有两只丹顶鹤还停在了宣和殿的屋脊上。过往百姓感动于这一祥瑞的景象，全部叩首伏拜，赵佶亦龙颜大悦，回到宫中马上命人拿出上好的细绢，把这幕带有盛世寓意的景象画了下来，并在画侧用他独特的瘦金体写下了这幅画的来龙去脉："政和壬辰上元之次夕，忽有祥云拂郁，低映端门。众皆仰而视之……"。从上述记载看，《瑞鹤图》的诞生显然源自真实的生活景象。

此图共画了20只丹顶鹤，其中18只飞翔于宫殿上空，姿态各异，另有一对则站在了宫殿的屋脊之上。整幅画面以祥云缭绕的蓝天作背景，宣和殿的屋顶只露了一小部分，飞翔的鹤和伫立的鹤之间，上下左右相互呼应，构图悠然自得却又空灵飘逸，宫殿的庄严、天空的博大、鹤舞的灵动似乎都蕴于其中，较之黄派花鸟标本式的物象展示，这种构图安排显示出了画家极强的空间意识。赵佶吸收了徐熙水墨花鸟的主观灵动，力求由形似达到神似，追求意趣生动。传说赵佶画鸟时，多用生漆来点睛，鸟的眼睛就会凸于纸素表面，但却能产生活灵活现的效果。《瑞鹤图》中除18只飞翔姿态各异的丹顶鹤外，站在屋脊上的两鹤，一只稳稳伫立，一只则刚刚飞临，似乎还立足不稳，鹤的飞行姿态与静栖姿态都画得栩栩如生，极具神韵。体现出作者观察之细致。赵佶《瑞鹤图》显然是画之经典中的经典，画面上金黄的殿宇、碧青的天空、黑白两色点染而成的鹤群，充分体现出赵佶花鸟画精工富丽的特征，而鹤之神韵的传达，以及整幅画面所透露出的言外之意，又隐然充盈着文人画作的清雅气质，盈满皇家的



瑞鹤图 宋·赵佶

一派高贵之气，显然这样的画作也只有身为帝王的赵佶才画得出来。

宋代以前，画作上面很少题字，即使偶然题写，也只是在不显眼的角落里涂上作者的姓名。随着文人画的兴起，宋代一些文人书画家如苏轼、米芾等，开始在自己的画上写上一段题记或一首诗，诗、书、画开始结合起来。元明以后，诗、书、画、印的结合已成为中国画的传统特征。但在北宋，还处于草创期，赵佶显然是这一风气的较早提倡者和实践者。赵佶的花鸟画作品上，经常有御制诗题、款识、签押和印章。诗题是在画作上题写一首诗，或写些其他记述性文字，用以表达心情或讲述作画原委。赵佶就是在《瑞鹤图》上用瘦金体题写了作画原委，并盖上自己的印章。瘦劲的字体，工丽的画面，再加上鲜红的印章，三者互为映衬，书法和文字完全成为画作的一个有机组成部分，相映成趣，相得益彰，造就了中国绘画独具一格的艺术形式美。

宋徽宗赵佶本不该继承皇位，其兄宋哲宗赵煦去世后，因身后无子，便让时年19岁的赵佶做了北宋第八代皇帝。在位期间，他纵情声色，对国事既无能为力也漠不关心，后来干脆传位给其子宋钦宗，自己做“太上皇”享福。靖康二年(1127)，金兵入侵，汴梁沦陷，北宋覆亡。赵佶父子被金兵俘虏，在金国被囚禁至死。

“玉京曾忆旧繁华，万里帝王家。琼树玉殿，朝喧弦管，暮列笙琶。花城人去今萧索，春梦绕胡沙。家山何处？忍听羌管，吹彻梅花！”一个角色错位的亡国皇帝，一位彪炳千秋的艺术巨匠，一个“不爱江山爱丹青”的艺术家，深陷囹圄，此时吟咏的也许不光是国破家亡的辛酸，也有壮志未酬的遗憾吧。

027“米氏云山”

烟云雨雾现奇观

中[illegible]唐代的山水画领域中出现了一种新的山水画法——水墨山水，而这一派的开创者，后世公推唐朝诗人王维。

王维（701-761），字摩诘，唐代著名诗人和画家，[illegible]（《过香积寺》）、[illegible]（《汉江临眺》）、[illegible]（《山居秋暝》）、[illegible]（《鸟鸣涧》），[illegible]雅淡然，充满着文人逸士的山野意趣，一[illegible]山水画的浮华之气，仅用水墨渲染而成，把[illegible]以勾线为主的山水画，推进为一种以水、墨作[illegible]“[illegible]画”，[illegible]融会贯通，其诗平实而简远，其画韵长而含蓄，诗中含蕴着画意，画中也蓄满着诗情。他用笔随[illegible]，墨气沉稳，线条有力而飞扬不滞，形象与笔墨相得益彰。他寄情造意，诗从胸发，画由意出，情景交融，诗画同工，情致盎然，意境清旷苍秀，渐至诗画相融的最高境界。王维的传世作品有《辋川图》、《雪溪图》、《袁安卧雪图》。他最重[illegible]



江山雪霁图（局部） [illegible]



春山瑞松图　宋·米　芾

审美标准之一。王维的水墨画风几乎影响着中唐以后的中国山水画发展的全部历史，[illegible]代山水画主流的文人画都受到了王维的影响。苏轼说“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗”，明朝董其昌评其山水画“是一变勾斫之法为水墨渲染”，认为“文人之画，自王右丞始”，推其为山水画“南宗”之祖，可见其在中国绘画史上重要的地位。

这种“意在笔先”的思维方式是一种文士自娱的画风，自由、放旷、自然，迥异于宫廷画师的雕琢匠气。这种讲求意境和文人气质的画作到宋代时得到了知识阶层的普遍喜爱。苏轼不仅推许王维的诗画，更是第一个提出了“士人画”的概念，来特指那些创作上强调士人个性的画作。如苏轼就曾画过红色的竹子，也画过不分节的竹子，有人问他为什么不分节时，他回答说：“竹生时，何尝逐节生？”[illegible]，强调自我意识的表达。优秀的士人画不仅讲求个性突出，而且讲求笔墨品味，往往将诗、书、画、印等多种艺术形式结合在一起，需要较高较全面的文化修养方能达至妙境。如果说苏轼从理论的角度对士人画进行了界定，那么米芾就是以自己的山水画实践充分展现了士人画的精神内涵。

米芾（1051–1107），宋代士人画的杰出代表，他创造了前所未有的“米氏云山”，或称“米家山”、“米氏墨戏”的山水画新风，推动了水墨文人画的发展，在绘画史上占有重要地位。米芾自幼就好读诗书，从小受到良好的教育，加上天资聪慧，6岁时能背诗百首，8岁学书法，10岁摹写碑刻，小获声誉。18岁时，宋神宗继位，因不忘米芾母亲阎氏的乳褓旧情，恩赐米芾为秘书省校字郎，负责当时书籍校对、订正讹误。从此开始走上仕途。米芾一生官阶不高，为人清高，不善官场逢迎之事，对功名看得也比较淡，对书画艺术的追求到了如痴如醉的境地，自言“柴几延毛子，明窗馆墨卿。功名皆一戏，未觉负平生”。他把更多的时间花在了自己的艺术爱好上。

米芾嗜石爱砚，喜晋字，还是资深书画收藏家和鉴赏家。他对砚台详加研究，著《砚史》一书，对古代各种砚石的式样、产地、材质优劣等进行了详尽的评说，成为玩砚名家。他遍寻晋人法帖，甚至为其书斋取名“宝晋斋”。他总结出了品鉴奇石的“瘦、秀、皱、透”四大要诀，开玩石之先河。他通鉴赏，著有鉴赏专著《画史》和《书史》。他精于书法，与蔡襄、苏轼、黄庭坚并称为“苏黄米蔡”四大书家。他写诗，诗意高远，自成一格。他作画，创“米氏云山”，开宗立派。可以说，米芾实是一位世所罕见的艺术天才。

米芾“性好洁，世号水淫，行多违世异俗”，人称“米颠”。他爱石爱到痴迷，据《梁溪漫志》

记载：他在安徽无为做官时，听说濡须河边有一块奇形怪石，当时人们出于迷信，以为神仙之石，不敢妄加擅动，怕招来不测。而米芾立刻派人将其搬进自己的寓所，摆好供桌，上好供品，向怪石下拜，并念念有词：我想见到石兄已经20年了，相见恨晚。此事日后被传了出去，由于有失官方体面，被人弹劾而罢了官。但米芾一向淡漠仕途，因此并不后悔，只作了一幅《拜石图》表达内心的不满。李东阳在《怀麓堂集》时说："南州怪石不为奇，士有好奇心欲醉。平生两膝不着地，石业受之无愧色。"这里可以看出米芾对玩石的投入以及傲岸不屈的刚直个性，大有李白"安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜"的情怀。

米芾擅篆、隶、楷、行、草等书体，长于临摹古人书法，其书法作品达到乱真程度。初师欧阳询、柳公权，字体紧结，笔画挺拔劲健，后转师王羲之、王献之，体势展拓，笔致浑厚爽利。米芾在晚年所书《自叙》中也这样说道："余初学，先学写壁，颜七八岁也。字至大一幅，写简不成，见柳而慕其紧结，乃学柳《金刚经》。久之，知其出于欧，乃学欧。久之，如印板排算，乃慕褚而学最久，又摩段季转折肥美，八面皆全。久之，觉段全泽展《兰亭》，遂并看法帖，入晋魏平淡，弃钟方而师师宜官，《刘宽碑》是也。篆便爱《咀楚》、《石鼓文》。又悟竹简以竹聿行漆，而鼎铭妙古老焉。"米芾传世的书法墨迹有《向太后挽辞》、《蜀素帖》、《苕溪诗帖》、《拜中岳命帖》、《虹县诗卷》、《草书九帖》、《多景楼诗帖》等，所著《山林集》已佚。

他的儿子米友仁完全继承了他的画风，世称大、小米。因此，讲"米家云山"，最直观的作品即来自米友仁。从主题看，以往的山水画多绘北方山峦，米氏作品则更欣赏江南的烟雨水云。这可能与米氏父子的经历有关，米芾曾在镇江居住过40年，米友仁则对潇湘山水极为熟悉。从表现形式看，米氏作品突破了以往多用线条表现树木、山峰和云水的方法，把王维的"破墨山水"以及五代以来水墨山水的代表董源等人的画法加以发展变化，完全摒弃了传统的勾、皴等技法，充分利用笔墨纸的特性，用笔的侧锋、横点、水墨浓淡不同、大小不同，错落堆垛。这是米氏父子独创的笔法，世称"米点"，这种笔法完全不用勾勒轮廓，只要以不同方式进行叠加，就能塑造出山石的形状，如要表现云气，则用淡墨略加分析渲染。运用这种方法，可以令山峦形态多变而又富有立体感，同时水墨的晕染特性又发挥得恰到好处，使得画面景物若隐或现，呈现出一派烟雨迷蒙的江南景色。后世评说道：画雨中山、晴时山都不难，只有晴将转雨、雨将转晴时的山，烟雾朦胧，一切出没于似有似无之间，最是难描难画。而米氏父子显然极擅长表现这种风雨微茫、难以言表的山水状态，"米家云山"的妙处也即在此。墨色晕染的画面，水气氤氲，充盈着大自然的神秘律动，完全是创作者的心灵面对山水时的直观反映。以米友仁《潇湘奇观图》为例，此图作于纸上，采用"米点"画法，山体纯用浓淡不一的横点堆积而成，树冠亦用此法，江南

米芾拜石图　明·陈洪绶





潇湘奇观图　宋·米友仁

山峦之间云烟缭绕，树林皆隐在云间隐现，细节上不求真实，神态上却极似江南山水之妙，正是文人画写意的最佳境界。

“米氏云山”的一个最大特点是不重写实，信笔而来，带有强烈的笔墨游戏色彩。画面里较少出现具体的物象，而往往只是云烟缭绕，充满平淡之意，米氏父子作画完全为了自娱自乐，米友仁就经常在自己的画上著“墨戏”二字，以示此意。也正是因为抱着这样一种游戏和自娱的心态，他们的画作才完全摒弃了一切形式上和内容上的束缚和羁绊，获得了一种超尘绝俗、自然澹定的心灵宁静。因此，他们才能完全不顾及画法的规矩，而打通诗、书、画的界限，也才能不囿于画笔，手边拿到什么即可以此为笔，如莲蓬、纸筋、甘蔗渣等，只要能表达出自己的意念情感，均可以妙笔生花、辣手成春。

文人画注重的不是绘画的功夫和技法，而是画家的人品、学问、才情、思想。可以说，在文人画中，画家的性情、品格直接主导着画作的审美取向，而画作的线条墨色也直接体现着画家的人品和情性。在米芾身上，我们恰恰看到了这样一种完美的结合。他不慕功利、唯求适意的人生态度，在充满平淡意味的画面中直接表露出来。再加之深厚的艺术文化修养，使得米氏父子的画作已完全脱离了匠作痕迹，满纸氤氲着性灵气韵。“米氏云山”从文化角度讲绝不仅仅是一种绘画技法，而是代表了一种新的绘画精神。中国的山水画自北宋起走向内心和个人情绪的表达，这种变化与米芾和“米氏云山”直接相关。尽管世事迁移，米芾流存的作品有限，但百代之下，这种散发着知识分子人格魅力的作品依然撞击着我们的心灵，引领我们进入中国士阶层之精神境界。

米芾以书法著称，他的成就完全来自后天的苦练，米芾每天临池不辍，“一日不书，便觉思涩，想古人未尝半刻废书也”，“智永砚成臼，乃能到右军（王羲之），若穿透始到钟（繇）、索（靖）也，可永勉之。”米友仁说他甚至大年初一也不忘写字。米芾自己也说：“吾写《海岱诗》，三四次写，间有一两字好，信书亦一难事。”他写了三四次，还只有一两字稍让自己满意，其中的甘苦非书家所不能道，可见其严谨的创作态度。米芾对书法的分布、结构、用笔有独到的体会，要求“稳不俗、险不怪、老不枯、润不肥”，大概要数他的“无垂不缩、无往不收”即此意，要求在变化中达到统一，把裹与藏、肥与瘦、疏与密、简与繁等对立因素融合起来，也就是“骨筋、皮肉、脂泽、风神俱全，犹如一佳士也”。章法上，重视整体气韵，兼顾细节的完美，成竹在胸，书写过程中随时而动，独出机杼。

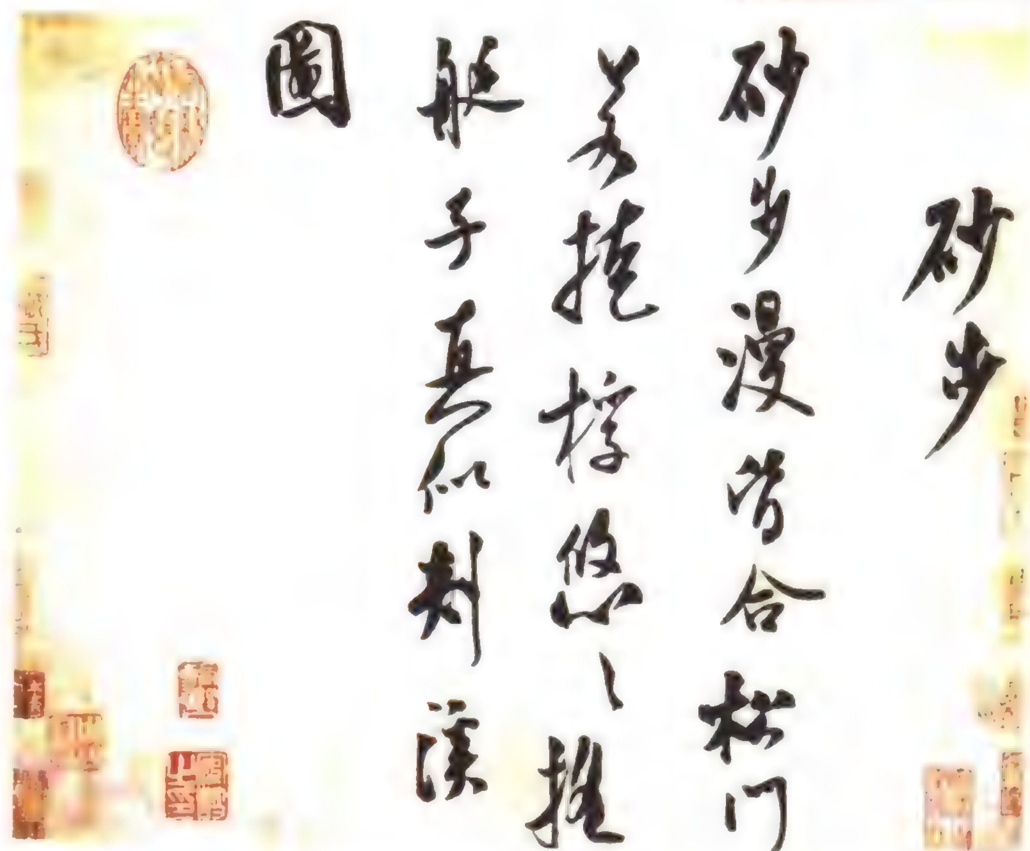
米芾的书法在宋四家中，列苏东坡和黄庭坚之后、蔡襄之前，如果不论苏东坡一代文宗的地位和黄庭坚作为江西诗派领袖的影响，只就书法

门艺术而言，米芾传统功力最为深厚，尤其是行书，实出二者之右。董其昌《画禅室随笔》谓："吾尝评米字，以为宋朝第一，毕竟出于东坡之上。即米颠书自率更得之，晚年一变，有冰寒于水之奇。"米芾自称自己是"刷字"，明里自谦而实点书法精要之处，刷字体现他用笔迅疾而劲健，尽兴尽势尽力。他的书法作品，大至诗帖，小至尺牍、题跋都具有痛快淋漓、欹纵变幻、雄健清新的特点。从现存的近60幅米芾的手迹来看，刷字正将米字的神采活脱脱地表现出来，无怪乎苏东坡说"米书超逸入神"，"海岳平生篆、隶、真、行、草书，风樯阵马，沉著痛快，当与钟王并行。非但不愧而已。"米芾的书法影响深远，尤在明末学者甚众，像文徵明、祝允明、陈淳、徐渭、王觉斯、傅山这样的大家也莫不从米字中取法"心经"，这种影响也一直延续。

米芾除书法达到极高的水准外，其书论也颇多。著有《书史》、《海岳名言》、《宝章待访录》、《评字帖》等。显示了他卓越的胆识和精到的鉴赏力。他对前人多有讥贬，然决不因袭古人语，为历代书家所重，但其中亦有诮颜柳、贬旭素等苛刻求疵之语。米芾画迹已不存于世。米芾自著的《画史》记录了他收藏、品鉴古画以及自己对绘画的偏好、审美情趣、创作心得等。这应该是研究他的绘画的最好依据。

米芾的成功在于：他借助一种墨戏态度和母题选择达到了他所追求的文人趣味。米芾意识到只有改变传统的绘画程式和技术标准，才能达到一种新的趣味目的。而苏轼关于绘画也有一套理论，他主张"[illegible]、有妙理"的[illegible]之见，这一点和米芾的见解有相近之处，但却仍有分别。究其原因：米芾首先是一个收藏宏富的收藏家、鉴赏家，对历代绘画的优劣得失了然于胸，更多考虑的是绘画本体的内容；而苏轼首先是一代文豪，然后才以业余爱好者的身份来发表他的绘画观，较多地以文学的标准来衡量和要求绘画，固然不乏真知灼见，但终究与画隔了一层。所以后人多是把米芾当作画家，而把苏轼当做美术理论家来看的。心中记住的是苏轼的画论，而手中实践的却是米家云山，尽管苏轼有画传世而米芾一无所有。作为历史研究，不能不指出米芾的美术思想，远比苏轼更有超越时代的勇气和魅力。

砂步诗帖（行书）　宋·米芾



028 洒脱风流之“宋代四大书家”



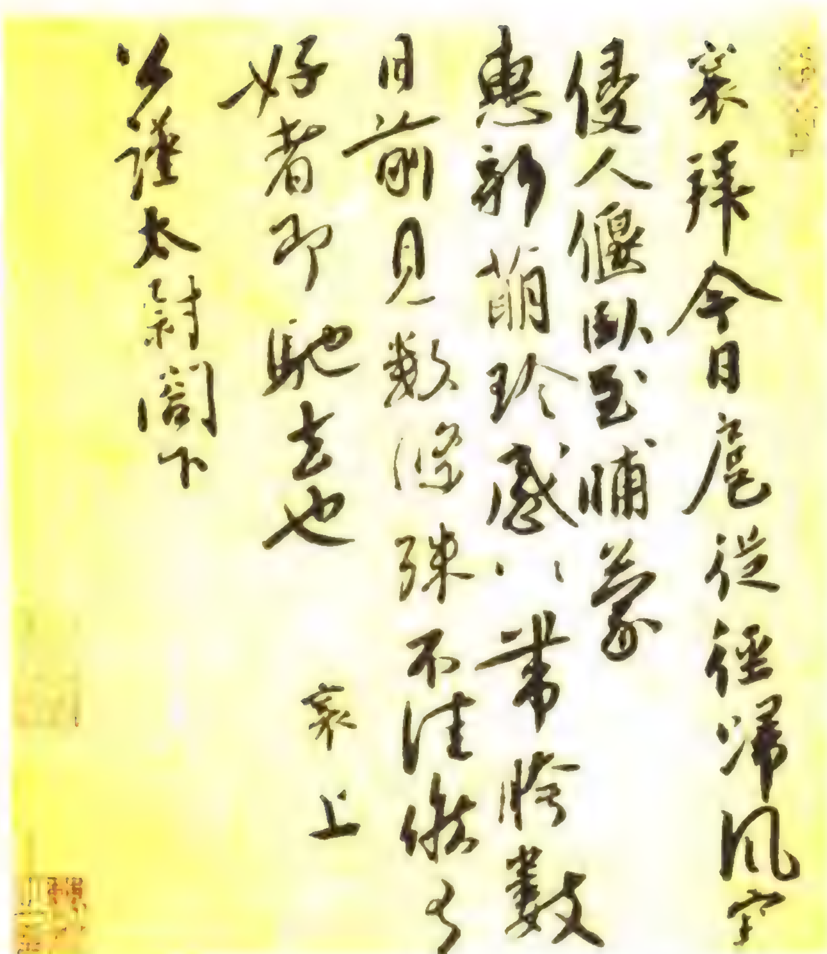
王羲之虽被唐太宗奉为“书圣”，可他的书法艺术并没有在唐代产生实质性的影响。自从《兰亭序》被唐太宗带入坟墓之后，王羲之那介于草书和楷书之间飘逸的行书意味也就于被世人渐渐遗忘，取而代之的是一种过于自由的草书和过于规范的楷书。

然而，历史总是在肯定之否定中前进的，当泾渭分明的草书和楷书艺术在唐代的张旭、怀素和颜真卿、柳公权那里发展到了极致之后，一种重于行书的“尚意”之风渐渐笼罩了宋代的书坛，行书艺术也随之而重新抬头。于是便有了苏、黄、米、蔡四大书家。同当年的王羲之一样，苏、黄、米、蔡的书法也是诸体兼得，以行为主。“尚意”追求也不以力量和规则见长，而是以意象和趣味取胜。但是，苏、黄、米、蔡不可能继续沿着当年王羲之的魏晋风度一路飘逸潇洒下去，而是在审美理想、审美趣味方面有所扬张，另辟蹊径。

自元代开始，就有人将苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄四人相提并论，称之为“宋四家”。而到了明代，有人便提出异议，认为从时间上看，蔡襄比其他三人都早，却排在最后，不合逻辑。因疑“苏、黄、米、蔡”中的后者应为北宋后期的蔡京而非蔡襄。并推论说，由于后人厌恶蔡京为人奸诈，是有名的奸臣，故去京而换襄，这才导致时间上的错乱。这种观点虽能自圆其说，但不太符合北宋书法发展的逻辑。尽管蔡京的书法成就确乎不低，可就其开创性而言，却远不能与蔡襄相比。不仅后来的黄庭坚、张瑞基、朱熹、王阳明、解缙、李东阳、王世贞等人都曾盛赞过蔡襄的作品，就连苏轼也称其为“本朝第一”。更大的可能是，由于后人考虑到苏轼在文坛上的崇高地位，所以才在四家次序上做了改动。

蔡襄是仁宗时期的进士，曾任翰林学士等职。他的楷书庄重严谨，得唐人颜真卿之法要，行书则潇洒简逸，承五代杨凝式之遗韵。在书法史上，他是一个承前启后的转折性人物。在创作态度上，蔡襄也表现出“重法”与“尚意”的双重品格。据说他写《书锦堂记》时不仅严格遵守前人法度，而且每个字都要写上数十遍，择其善者而用之，称为“百衲碑”，可谓严谨到了拘谨的程度；然而在他日常生活的书札中，却常常不经意间表露出一种盎然之趣和蓬勃生机，这也正是宋人所要发展和崇尚的东西。蔡襄流传下来的书迹颇多，有《茶录》、《牡丹谱》、《寒蝉赋》等楷书作品，《与杜长官帖》、《陶生帖》、《大研帖》、《扈从帖》、《澄心堂纸帖》、《持书帖》、《自书诗札》





扈从帖(行书)　宋·蔡　襄

等行书作品。另外还有《万安桥记》、《书锦堂记》、《刘蒙伯墓碣文》等名迹，从其迥然相异的两种风格中，我们不难看出他由唐书"重法"到宋书"尚意"的艺术历程。

作为北宋文坛的领袖，苏轼不仅是著名的文学家、画家，而且也是著名的书法家。他早年学徐浩、柳公权，中年学颜真卿、杨凝式，因而也有着一个由"重法"到"尚意"的转变过程。在创作动机上，苏轼认为书法和绘画一样，只是文人修养的自然表露而已，没有必要刻意而为之，所谓"退笔如山未足珍，读书万卷始通神"（《柳氏二外甥求笔迹》），认为写字重要的不是技法上的功夫，而是文化上的素养。他甚至认为"口必至于忘声而后能言，手必至于忘笔而后能书"（《虔州崇庆禅院新经藏记》），只有进入到一种忘情的自由状态，才可能在无意间调动出全部的文化积累，创作出富有韵味的作品。在创作方法上，苏轼反对陈陈相因、恪守古法，主张"出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外"（《书吴道子画后》），只有懂法而又不拘泥于法，才可能有所创新、有所发展。为此，他自言"吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也"（《评草书》）。在创作风格上，苏轼认为书法的妙处既不在工也不在奇，而只在"天真烂漫"。所谓"短长肥瘦各有态，玉环飞燕谁敢憎？"（《孙莘老求墨妙亭诗》）在创作实践上，苏轼擅长行、楷，以行书见长。在前人的基础上，他创造出一种既雄健有力而又婀娜多姿的独特风格，所谓"貌妍容有颦，璧美何妨椭。端庄杂流丽，刚健含婀娜"（《和子由论书》）。今存苏轼的作品主要有《黄州寒食帖》、《新岁展庆帖》、《前赤壁赋》、《答谢民师论文帖》、《祭黄几道文》等，石刻则有《醉翁亭记》、《丰乐亭记》、《表忠观碑》、《柳州罗池庙碑》等。这些作品初看字形偏扁、欹侧倾斜，不具规范，可将它们放在整幅字中细细品味，则会

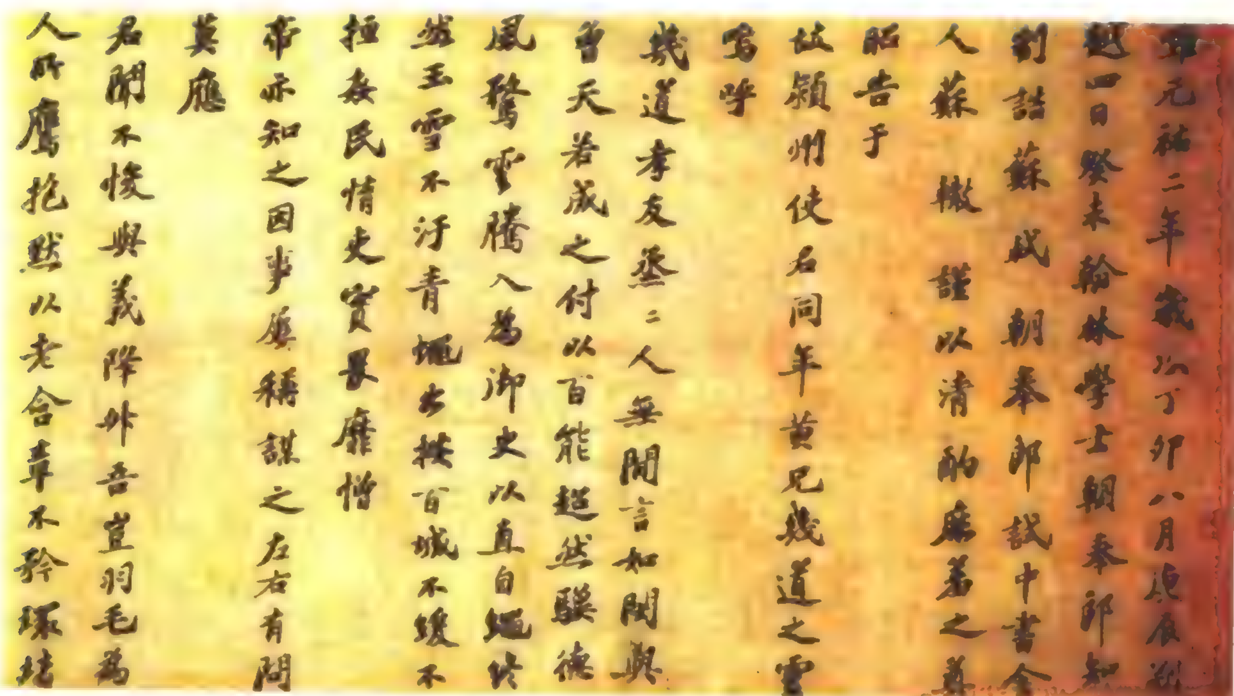
赤壁赋(行书)　宋·苏　轼



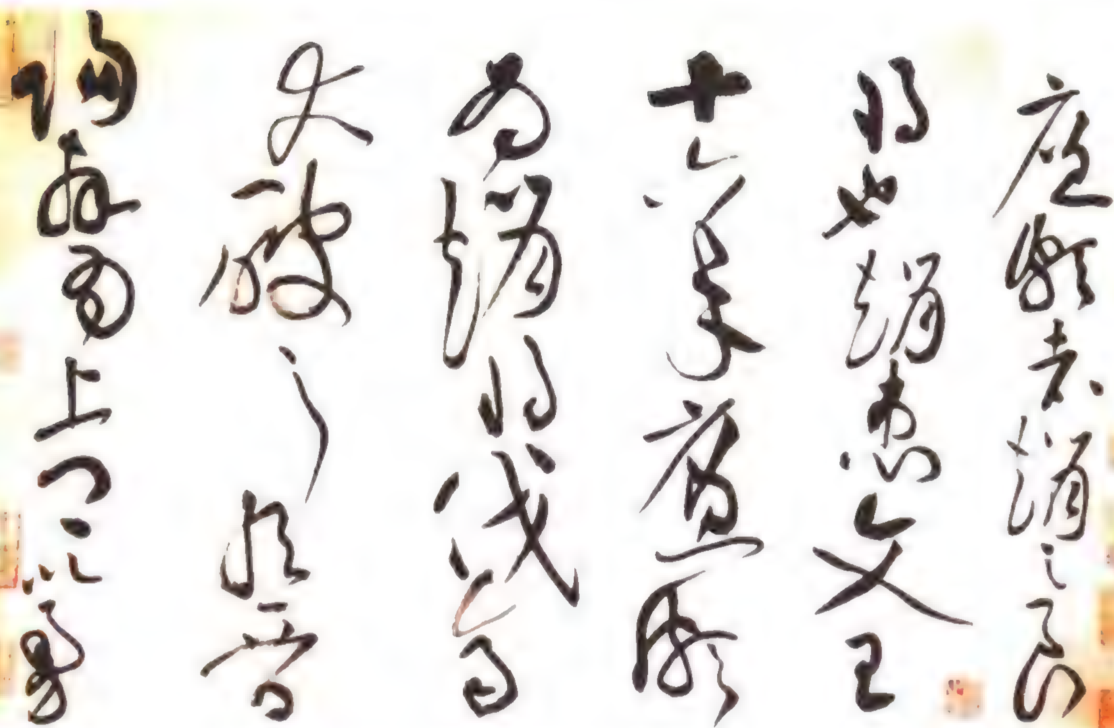
觉得一点一横一撇一捺都是那样生动灵活，清新自然、富有个性。正是由于上述理论和实践上的一系列贡献，使得苏轼不仅居于“宋四家”之首，而且真正将“宋书尚意”的美学倾向确立下来。

黄庭坚曾与秦观、张耒、晁补之游学于苏轼门下，号称“苏门四学士”。在书法上，他初以宋代周越为师，后受颜真卿、怀素、杨凝式等人的影响，对于苏轼更是推崇备至。同苏轼一样，黄庭坚也十分重视书家的学识和修养，认为“若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵，自胜李西台、林和靖矣”（《跋周子发帖》）。同苏轼一样，黄庭坚也十分重视学者的人品和个性，认为“一丘一壑，自须胸次有之，但笔间哪可得？”（《题七才子画》）“若灵府无程，纵使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳”（《书缯卷后》）。同苏轼一样，黄庭坚也反对死守陈规，主张发挥个性，倡导“不烦绳削而自合”（《题李白诗草后》），认为“随人作计终后人，自成一家始逼真”（《题乐毅论后》）。沿着苏轼开辟的道路，黄庭坚进一步颠覆了唐人的法度。在字体结构上，他不像苏轼那样化方为扁，以生动见长，而是中宫紧缩，四缘扩散，甚至运用移位的方法来突破字与字之间的界限。在用笔方式上，他不像苏轼那样化拙为谐，以趣味取胜，而善于用奇崛有力又富于变化的长笔，创造出苍老豪迈的韵味，形成了自己纵横奇崛、波澜老成的独特风格。今存黄庭坚书迹甚多，大字行书有《黄州寒食诗跋》、《伏波神祠字卷》、《松风阁》等，小字行书有《婴香方》、《王长者墓志稿》、《泸南诗老史翊正墓志稿》等，草书则有《李白忆旧游诗卷》、《刘梦得竹枝词卷》、《诸上座帖》等。看黄庭坚的字同读他的诗一样，有一种“点铁成金”、“夺胎换骨”之感。

米芾是“宋四家”中唯一没有中进士的人，但从其有关绘画和书法的著作中可以看出，他同样有着很高的文化修养。米芾学书，渊源甚广，上溯魏晋，下及隋唐，钟鼎铭文，竹简碑刻，无所不学。但他学古而不泥古，敢于怀疑甚至批判自己学习的对象。米芾学习柳公权，却又说他是“丑怪恶札之祖”；米芾效法颜真卿，却又否定他的行书，“真便入俗品”。之所以会出现这种现象，或许有三个方面的原因：一是由于米芾性格上的狂放不羁，二是由于米芾书法上的风格变换，三是由于到了米芾所处的北宋晚期，“尚意”的宋人似乎已有了更多的自信，可以不在前人的



祭黄几道文卷（楷书） 宋·苏轼



廉颇蔺相如传卷（草书） 宋·黄庭坚

"法度"面前顶礼膜拜了。米芾传世的书法作品比较丰富，楷书有《向太后挽辞》，行书有《蜀素帖》、《苕溪诗帖》、《拜中岳命帖》、《虹县诗卷》，草书有《草书九帖》、《论书帖》等。在"宋四家"中，米芾的笔法变化最多，风格也最为全面，他善于取众家之长化为己用，时人称"集古字"。在他的《蜀素帖》中，我们可以看到苏轼的潇洒飘逸；在他的《虹县诗卷》中，我们也不难发现黄庭坚的老成持重。

从这一意义上讲，米芾可谓北宋书法的集大成者。因而后世的董其昌"以为宋朝第一，毕竟出东坡之上"。总的来说，无论是真、行、草、篆，米芾都能以意为主，得天纵之趣。正像宋高宗在《翰墨志》中所说的那样："以芾收六朝笔墨，副在笔端，故沉著痛快，如乘骏马，进退裕如，不烦鞭勒，无不当人意。"从这一意义上讲，宋代书法的美学倾向，既可以看成是对唐代法度的"否定"，又可以看做是对六朝精神在更高层次上的"回归"。单就书法创作所取得的成就而言，我们自然不能说"宋四家"已超过了东晋"二王"的水准，但毕竟表现出了更为丰富的主观个性、[illegible]的审美可能，如奇峰突起，给我们以别具一格的审美感受。

墨　法

亦称"血法"，又曰用墨之法。前人谓水墨者，字之血也，故临池作书时极为讲究，墨过淡则伤神采，太浓则滞笔锋，必须做到"浓欲其活，淡欲其华"。姜夔《续书谱·用墨》云："凡作楷，墨欲干，然不可太燥。行、草则燥润相杂，以润取妍，以燥取险。墨浓则笔滞，燥则笔枯，亦不可知也。"用墨作风，一方面往往因时因人而异。如北宋浓墨实用，南宋浓墨活用；刘墉喜用浓墨，梦楼专尚淡墨。另一方面，又常因书体风格、纸张性能的不同而有所区别。二曰磨墨之法。宋苏易简《文房四谱·墨谱》云："研墨如病，盖重其调匀而不泥也。"研墨要凉，凉则生光。墨不宜热，热则生沫。盖忌其研急而墨热。元陈绎曾《翰林要诀·肉法》云："磨墨之法，重按轻推，远行近折。""凡磨墨不得用砚池水，令墨滞笔，须以水滴汲新水临时斟酌之"，"凡书不得自磨墨，令手颤、筋骨大强，是大忌也。"



029 “元曲四大家”

关白马郑



戏剧的发展有赖于城市的发展与繁荣，中国在汉唐时期就已出现戏剧的雏形，但戏剧真正得到发展并走向成熟则是宋元时期。宋、金之时，商品经济发展，城市文化形成，出现了杂剧、南戏、院本等故事性较强、带有滑稽和调笑色彩的歌舞剧演出。发展至元代，形成了成熟的戏曲——元杂剧，或称元曲。在存在时间不足一百年的元代，有姓名可考的杂剧作家大约有200人左右，有记载可查的杂剧剧本有近800种。后人更将元曲视为元代的代表性文学样式，与唐诗、宋词并称。元杂剧的演出在元代十分繁盛，城市中大都有固定的戏班，还有一些戏班在各地流动演出，称为“路歧”。农村也经常在节日中有演出。演员中也出现了男女名角，女艺人如珠帘秀、天然秀、赛帘秀、翠荷秀等，男艺人则有侯要俏、黄子醋、刘要和等。

元杂剧是一种大型的舞台戏剧演出，有着完整复杂的故事情节，综合了宋杂剧、金院本的滑稽、歌舞、说唱等形式。音乐上采用了宋金时期的“诸宫调”。宫调是中国古代曲调的总称，包括若干调式，每个宫调都有一套曲子供演员使用。元杂剧一本有四折，每一折在音乐上使用一个宫调，由一套曲子组成，这套曲子为数不等，曲调也不同，但都使用同一个宫调。四折可以选用四种不同的宫调。元杂剧的宫调约有“正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、商调、越调”等9个（常用的有7个）。除四折外，全剧一般还要加上一个或两个楔子。楔子是对剧情起交代或连接作用的短小的开场戏或过场戏。元杂剧有旦、末、外、净、杂五大类角色。演出

《琵琶记》插图







均由唱念主。一本戏始终由一个男主角或女主角主唱，其他角色一般不唱。曲词和对白叫做"宾白"，动作称作"科"，如"插叫科"、"做悲科"、"醉科"、"笑科"、"睡科"等，许多动作表演都是有程式的。伴奏乐器以笛、鼓、板为主。

元杂剧的代表是"元曲四大家"，后世学者按成就高低将他们排列为关、白、马、郑，分别指关汉卿、白朴、马致远、郑光祖。其中以关汉卿成就为最高。

关汉卿，元大都人（今北京），号已斋，是元代剧坛最杰出的代表之一。他的创作视野宽广，是推动元杂剧从宋金杂剧的"杂体"走向成熟的杂剧，是杂剧创作史上艺术高峰的丰碑。其剧作如"琼筵醉客"，汪洋恣肆，慷慨淋漓，震撼人心，被誉为"元曲四大家"之首。

关汉卿著有《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《望江亭》、《单刀会》、《蝴蝶梦》等名剧。贾仲明《录鬼簿》吊词称他为"驱梨园领袖，总编修帅首，捻杂剧班头"。他多才多艺，通晓音律，长期生活于艺人圈中，有时还粉墨登场。关汉卿嫉恶如仇、不畏强暴，自比为"捶不扁、炒不爆、砸不碎、煮不透、响当当一颗铜豌豆"。他的剧作深刻地再现了动荡不安、政治腐败、阶级民族矛盾尖锐的元代社会现实，同时充满着反抗强权的战斗精神。慨慷悲歌和乐观奋争构成关汉卿剧作的基调。关汉卿在创作剧本时，注意尽快"入戏"。他以洗练的笔触交代戏剧情境与人物关系，把观众的目光"聚焦"到主要戏剧矛盾上，从而迅速引起观众看戏的兴趣。

悲剧《窦娥冤》是关汉卿的代表作。全剧四折一楔子。写儒生窦天章因无钱进京赶考，被迫将幼女窦娥卖给蔡婆家做童养媳（楔子）。窦娥婚后，丈夫去世，婆媳相依为命。蔡婆外出讨债，遇到流氓张驴儿父子，张驴儿企图霸占窦娥，窦娥不从（第一折）。张驴儿便想毒死蔡婆来要挟窦娥，没想到误毒死了自己的父亲，张驴儿反咬一口，诬告窦娥杀人。官府严刑逼供，判窦娥死罪（第二折）。临刑之时，窦娥指天发誓，死后将血溅白练、六月飞雪、大旱三年，以明其冤（第四折）。窦娥死后，其誓果然一一应验。三年后，窦天章为官上任，窦娥托梦给父亲，窦天章遂重审此案，为窦娥申冤。《窦娥冤》全剧激荡着一种强烈的反抗精神，窦娥绝望之际向天地发出的呐喊，千百年来更是感动着无数的读者与观众："有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！"

关汉卿不光擅长悲剧的写作，喜剧、历史剧等也是他的长项。《救风尘》以喜剧的笔触塑造

《窦娥冤》插图





元杂剧演出壁画

[illegible]要求他起兵报仇，以此突出了关羽、张飞虽死犹生的英雄气概，谴责了见死不救、卖身求荣的奸佞小人；《单鞭夺槊》赞美了草莽英雄尉迟敬德，谴责了泄私愤报私仇的李元吉；《哭存孝》鞭挞了李克用在取得军事胜利后诬杀功臣良将的行为，突出了"太平不用旧将军"的主题。此外，《拜月亭》写蒋世隆、王瑞兰夫妻的悲欢离合，《望江亭》写青年女子谭记儿的勇敢机智。这些都已[illegible]

白朴，出身于官宦家庭，诗文俱佳，但不[illegible]，终身不愿仕宦，而[illegible]于山水之间。其创作题材多出于历史传说，剧情多为才人韵事。名作为《梧桐雨》和《墙头马上》。前者写唐明皇与杨贵妃的爱情故事，后者则写一名普通女子李千金[illegible]的故事。两者都以爱情为主题，但前者为悲剧，写得凄恻婉转；后者为喜剧，写得活泼热情。两部作品均为爱情剧之佳作。特别是《梧桐雨》，较之同一题材的诗歌名作——白居易的《长恨歌》，该剧有着更为深刻的人生感悟与情感内涵。《梧桐雨》本意并不在歌颂李、杨的爱情，而是要通过李、杨之事，[illegible]。因此，[illegible]与杨玉环的[illegible]。[illegible]第四折是全剧的情感高潮，也是最为精彩的部分。李隆基退位后，满怀愁绪，徘徊于梧桐树下，追忆往昔，思念死去的杨玉环，过去的岁月欢情对照着眼前的孤独凄惶，让他倍感哀伤。在落叶满阶、秋虫絮聒的夜晚，李隆基梦见杨玉环，不料才说上几句话就被惊醒了。醒后，只听得"雨打梧桐十分萧萧"，声声助愁，"一点点滴人心碎"。在这一折中，作者用了23支曲子，来表现李隆基的复杂心情。曲词将景与情融为一体，用了许多极富韵律感的拟声词，语言极富表现力。而秋夜梧桐细雨的意境，无疑与李清照《声声慢》中"梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得"相交融，使全剧结尾笼罩在一片孤独凄美的感伤气氛之中，意韵悠长，回味无穷。也正因为如此，后人评此剧为所有写李杨爱情剧作中的顶峰之作。此剧更是直接影响到了洪昇的传奇戏曲《长生殿》的创作。

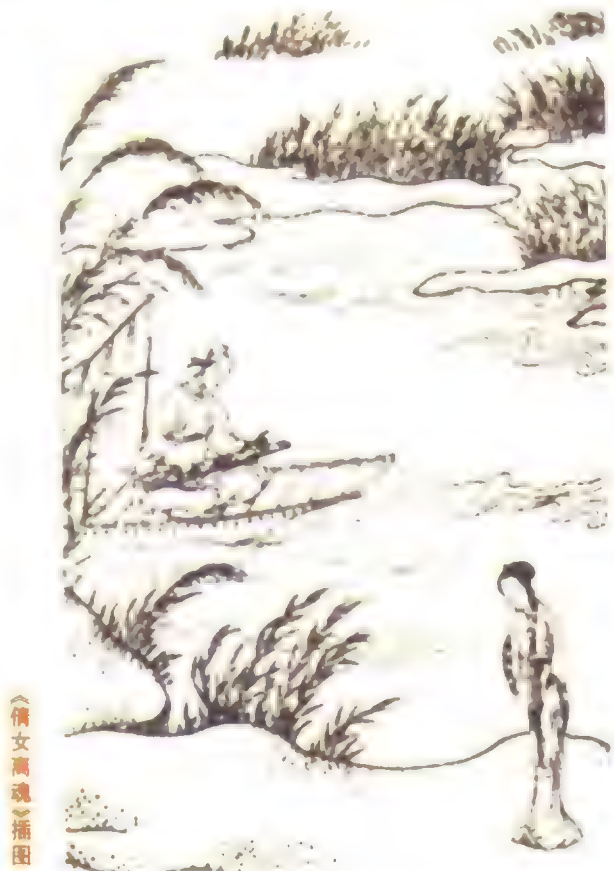
马致远出生于富豪之家，[illegible]，50岁左右，他看穿世事，退隐山林，诗酒自娱，过着"酒中仙、尘外客、林间友"的生活，拒绝与统治阶层同流合污。马致远是个享有盛名的戏曲家，后人誉其为"曲状元"，元代周德清[illegible]，与光祖、白朴并列；明朱权《太和正音谱》更推崇他"宜列群英之上"。

马致远的杂剧名作为《汉宫秋》。大致剧情为：汉元帝因后宫寂寞，听从毛延寿建议，让他到民间选美。王昭君美貌异常，但因不肯贿赂毛延寿，被他在美人图上点上破绽，因此入宫后独

处冷宫。汉元帝深夜偶然听到昭君弹琵琶，爱其美色，将她封为明妃，又要将毛延寿斩首。毛延寿逃至匈奴，将昭君画像献给呼韩邪单于，让他向汉王索要昭君为妻。元帝舍不得昭君和番，但满朝文武怯懦自私，无力抵挡匈奴大军入侵，昭君为免刀兵之灾自愿前往，元帝忍痛送行。单于得到昭君后大喜，率兵北去。昭君不舍故国，在汉番交界的黑龙江里投水而死。单于为避免汉朝寻衅滋事，将毛延寿送还汉朝处治。汉元帝夜间梦见昭君而惊醒，又听到孤雁哀鸣，伤痛不已，后将毛延寿斩首以祭奠昭君。

该剧一直萦绕着一层挥之不去的凄凉与哀愁。汉元帝贵为帝王，却无力保护自己身边的一个女子。在金元之际，马致远选择了汉室受辱这一题材，寄寓了自己对历史和人生的的感悟，抒发了一种无法主宰自己命运、只能任人摆布的悲哀。剧作的第三折和第四折，工笔细描了元帝与昭君的生离死别，以长达两折的篇幅来表达他们的离愁别绪。如果作者稍欠功力则会流于平庸枯燥，但《汉宫秋》偏就写得惟妙惟肖、感人肺腑。有些段落更是余香满口，如汉元帝辞别昭君后的两支曲子“梅花酒”和“收江南”：［梅花酒］“他他他，伤心辞汉主；我我我，携手上河梁。他部从入穷荒，我銮舆返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螀；泣寒螀，绿纱窗；绿纱窗，不思量！”［收江南］“呀！不思量除是铁心肠！铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。”如此迂曲环绕，如许缠绵郁结，让人不禁拍案叫绝。马致远特别构思了王昭君在番汉交界处舍身殉难的情节。由于王昭君的慷慨殉难，既保全了民族气节和对元帝的忠贞，又达到了匈奴与汉朝和好，并使毛延寿被送回汉朝处死的目的。因此，王昭君以身殉难的悲壮之举，与那“只凭佳人平定天下”的屈辱求和之举，形成了鲜明的对比。全剧用明妃一弱女子的正气，来反衬那些以“女色救国论”来掩饰怯懦与无耻的文过饰非者。昭君既有对元帝的眷恋之情，又能为“国家大计”而毅然地“出塞和番”，并不惜以身殉国难，这就充分表现了作者对她的深切同情和高度赞扬；而对于以元帝为首的封建王朝来说，则是一种深刻的揭露与辛辣的嘲讽！

郑光祖《倩女离魂》是以唐传奇《离魂记》为素材改写的杂剧，写秀才王文举与倩女指腹为婚，王文举不幸父母早亡，倩女之母欲悔婚约，借口只有王文举得了进士之后才能成婚，想赖掉这门婚事。不料倩女却十分忠实于爱情，就在王文举赴京应试，与倩女柳亭相别之后，由于思念王文举，倩女的魂魄便离了原身，追随王文举一起奔赴京城。而王文举却不知是倩女的魂魄与他在一起，还以为倩女本人同他一起赴京。因此，当他状元及第三年后，准备从京城启程赴官，顺便打道去探望岳母，便先修书一封告知倩女的父



《倩女离魂》插图

母。王文举偕同倩女魂魄来到了倩女身边，魂魄与身体又合二为一，一对恩爱夫妻得到美满团圆。全剧充满了浓厚的抒情浪漫气息，成功地塑造了一个感情真挚热烈的少女形象，使这一剧堪与《西厢记》相媲美，并使他"名香天下，声振闺阁"。第二折写倩女的离魂在月夜追赶爱人。秋夜江边，[illegible]，[illegible]，六支曲子把江边景色和少女心情，描绘得惟妙惟肖，历来为人所称道。曲词清丽优美，如"向沙堤款踏，莎草带霜滑；掠湿湘裙翡翠纱；抵多少苍苔露冷凌波袜"。以月夜秋江为背景，既衬托出魂魄迷离恍惚之特点，又充满了诗情画意。《倩女离魂》的情节和人物形象受到《西厢记》的启发，又对《牡丹亭》有较大影响。《倩女离魂》[illegible]

元代统治阶层轻视文化，文人地位急剧下降，当时社会流行"九儒十丐"之说，意为文人的地[illegible]，[illegible]。[illegible]，[illegible]，[illegible]

元戏曲演出壁画





辽散乐图

[illegible]，[illegible]势力的创作倾向。由此诞生了"元曲四大家"等一批天才剧作家

[illegible]，[illegible]，[illegible]、[illegible]剧表现的主题。在元曲四大家的剧作中，这种冲突体现得尤为明显。剧作中的这些冲突实际是元代社会种种内在冲突的缩影，而戏剧艺术的最重要构成要素就是冲突，元杂剧的这种特质恰恰成全了这一艺术形式的内在要求

另外，在人物塑造方面，元杂剧的主人公大都是平民百姓，是小商人、小手工业者、打渔者、农民、寡妇、妓女等小人物，他们面对的则是强权威势。因此，他们的反抗就是一种弱者对强者、卑微者对高贵者的反抗，双方力量悬殊。但他们往往明知不可为而为之，且义无反顾，不惜以性命相搏，使得这种反抗显得尤为惊心动魄，悲壮惨烈，却也由此获得了崇高的悲剧效果。《窦娥冤》至今读来依然可以令人血脉贲张、荡气回肠，靠的正是这种悲剧魅力

030 黄公望

简淡洗炼山水画



水墨山水画到元代真正达到了成熟，文人画风格盛行。从创作媒介上看，唐宋画作多用绢本，元代画作则以纸本为主，纸本更利于表现笔墨趣味；从创作题材上看，元代文人画多取材于山水、花鸟、梅兰竹菊和木石等；从创作形式看，更多借鉴和化用书法用笔，书画合一，诗、书、印相杂糅蔚成风尚，在画上题款、题跋、题诗相当普遍；从创作倾向看，自然山水在元代画家眼中并非客观摹写的对象，而是情感意趣的载体，他们要借山水来抒发性灵，不追求逼真写实，而讲求神韵意境。所有这些，都使得元代山水画浸润着浓浓的文人气息。能够代表这一成就的主要有黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇这四位画家，后世称其为“元四大家”。这四人均为江浙一带文人，年龄相近，画风相近，但又各具特点。黄公望的山水简淡洗炼，草木丰润；王蒙善于在山水中表现人的山林逸趣；倪瓒则笔意萧疏，有一种荒凉空寂的趣味；吴镇重水墨晕染，山水画作笼罩着一股苍茫沉郁的气韵。“元四大家”中以黄公望年岁最长，也以他的成就为最高

黄公望（1269–1354），江苏常熟人，本姓陆，后过继给了永嘉黄氏。据传他的养父是在90多岁的时候得他为子，十分高兴，感叹“黄公望子久矣”，因此名公望，字子久。黄公望少时即聪敏，博学多才，通音律，精书法，诗文俱佳，中年曾任书吏，因上司贪污案受牵连，被诬入狱。出狱后，他绝意于仕途，改号“一峰”、“大痴”，从此信奉道教，云游四方，以诗画自娱，并曾卖卜



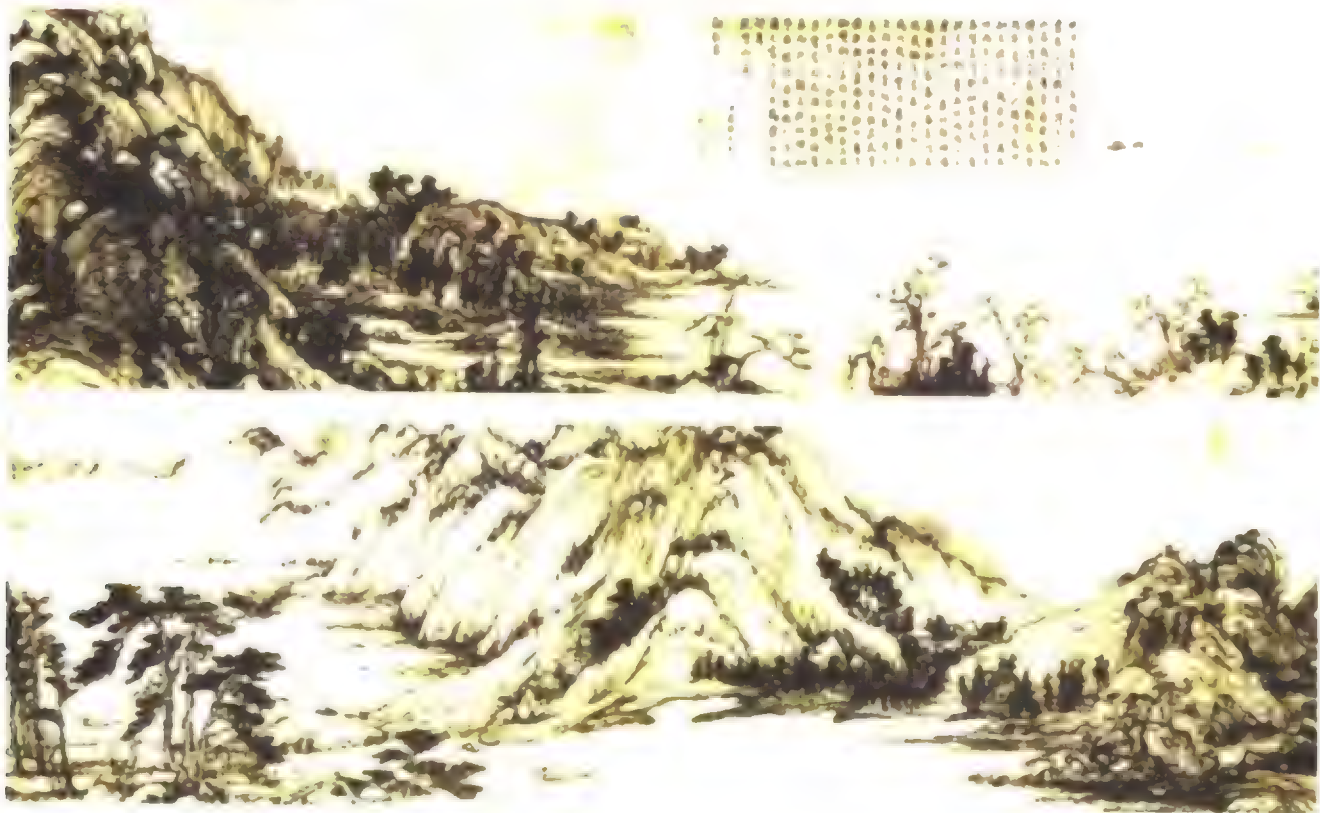
九峰雪霁图 元·黄公望

为主。四处云游的生活使他得以遍历名山大川，全真教讲求返朴归真、修身炼性的教义也对其平淡空远的画风影响至深。到晚年，黄公望已是画名冠世。除画作外，他还著有《写山水诀》、《论画山水》等画论作品，后世也多奉[illegible]为典范。

他学画生涯起步较晚，50岁左右专心于山水创作，常常随身携带纸笔，见到奇石妙景，即速写模记。然由于生活坎坷，寒暖自知，所绘山水，必亲临体察，画上千丘万壑，奇谲深妙。其笔法初学五代宋初董源、巨然一派，后受赵孟頫影响，善用湿笔披麻皴，为明清画人大力推崇。

黄公望画作中影响最大的是绘作于晚年的纸本长卷《富春山居图》，此卷总长约7米多，描绘的是杭州附近富春江两岸的初秋景色。卷首起笔为江边景色，然后是绵延起伏的山峦，中段几座高高的山峰耸起，最后结束于茫茫江水之中。画面上约有数十座山峰，峰峰形态各异，数百株树木，株株神态不一，其间时见茂林村舍，水中偶现渔舟小桥。从构图上看，他采用的是全景式构图，但又不仅仅拘泥于[illegible]，而是自由移动，近景、中景、远景的处理疏密得当。开头的一段，树、石、山安排得错落有致。中段大片山峦起伏，近景一座高山似乎就在眼前，山间[illegible]，山后面的山[illegible]，一[illegible]向上延伸，最后与江水连为一体。展卷赏之，直入眼帘，[illegible]。画面上[illegible]大片空白，意境旷远而又引人遐思。在技法上，山石多以干笔披麻皴画成，披麻皴是五代山水名家董源所创，主要用于山石画法，[illegible]，在笔下时，由上至下，[illegible]在一起。[illegible]在此基础上，又[illegible]了长线条，[illegible]的长披麻皴法，特别适于表现江南山水。黄公望此图的长披麻皴约有20厘米长，错落相间，再以[illegible]于山脉之上，凸显出山峦的层次和质感。近处松树的松针，不用[illegible]勾勒，而直接用干笔[illegible]，远处的丛林则多用横笔点染。用色上，山石墨色极淡，远山、江边沙渚，[illegible]，点苔、点叶则用浓墨，这样[illegible]，

富春山居图(局部)　元·黄公望



层次清晰而又疏旷简远[illegible]，[illegible]书法一脉相通。作画就如写字，[illegible]，[illegible]相使用，画中时含草篆之意，墨色浓[illegible]。《富春山居图》充分体现了元代山水画的写意特征。与其说它是富春江山水写实之作，倒不如说它是黄公望笔下的世外桃源。整幅画卷洋溢出一股清新灵秀的飘逸风采，恰符合画家晚年超[illegible]。

《富春山居图》的绘制历时数年，约完成于黄公望80多岁时，是画家的巅峰之作，后世[illegible]为画中之“兰亭”，明清两代山水画作均深受其影响。此图的流传颇具传奇色彩，最初黄公望是为其道友无用师所作，无用特别请黄公望在图上题写“无用”之名以明确其归属。在后世流传中，[illegible]

[illegible]

[illegible]本身却日益成为人们所欣赏的对象。《富春山居图》之所以有如此大的魅力，除了它[illegible]清雅宜人的文人风格外，还在于那些横竖不[illegible]浓淡相间的点线组合之中，[illegible]趣与情感，足以使观赏者驻足流连。黄公望[illegible]画杰作还有《天池石壁图》、《九峰[illegible]》。

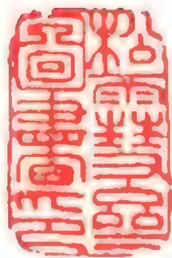
[illegible]成于黄公望，黄公望遂为百代之师。继赵[illegible]之后，他彻底改变了南宋后期院画陈陈相因的[illegible]



天池石壁图

[illegible]风格，[illegible]

031 追魏晋风神的书画大家赵孟頫

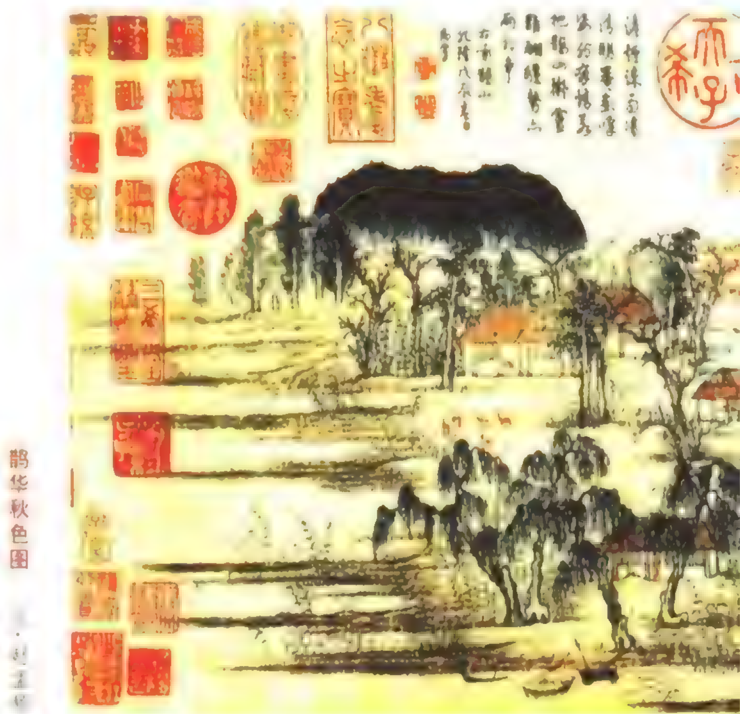


宋人首倡书画“尚意”之风，主张不拘常法，追求性灵之意趣，强调自出新意，叛逆传统。但自苏、黄、米、蔡之后，书风渐渐飞疏荡逸，直至元代的赵孟頫奇峰突起，书法方始进入一个新境界

赵孟頫（1254–1322）是宋太祖赵匡胤的第十一世孙，他博学多才，善于诗文，专擅书，精通音乐，兼工篆刻，以“圆朱文”著称。赵孟頫一生历宋元之变，仕隐两兼，虽为贵胄，但生不逢时，南宋王朝当时已如大厦将倾，他是在坎坷忧患中度过自己青少年时期的。他擅长篆、隶、楷、行、草各体，冠绝古今，是元代当之无愧的书坛盟主。他推崇简约的书画风格，其山水取法董源、李成；人物、鞍马师法李公麟和唐人；工墨竹、花鸟，皆以笔墨圆润苍秀见长，以飞白法画石，以书法用笔写竹。他力主变革南宋院体格调，自谓“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”，遥追五代、北宋法度，论者谓其“有唐人之致去其纤，有北宋人之雄去其犷”，开创了元代新画风。传世书迹较多，传世画作有《鹊华秋色图》、《红衣罗汉图》、《幼舆丘壑图》、《秋郊饮马图》、《江村渔乐图》。著有《松雪斋文集》10卷（附外集一卷）

赵孟頫一生与书法为伴，曾反复学习与临摹过钟繇、王羲之、柳公权、黄庭坚、米芾、智永、褚遂良、李邕等人的作品，对王羲之、王献之的书帖更是情有独衷，临写过数百本。在广泛学习古人的基础上，赵孟頫的书法遂能集晋韵、唐法、宋意于一体，并融会贯通，自成一家。他是篆、隶、楷、行、草各体皆精通的书法大家。其晚年创作的集中了金文、小篆、隶书、章草、楷书、草书六种书体的《六体千字文》长卷便是一座琳琅满目的艺术宝库，这其中最具有创造价值和影响力的当属楷书和行书

赵孟頫创立了楷书史上独具特色的“赵体”，与唐楷的欧体、颜体、柳体并列为楷书四体。赵体不像欧体或者柳体那样高长，而是字形偏于扁方，结体宽绰而不失古朴；也不像颜体、柳体那样比较注重横轻竖重或提按等传统程式，而是用笔圆润，结体娴雅。这种楷书吸收了行书的一些笔势，点、横、撇、捺之间动静相宜，流美动人。同时，其用笔不拖泥带水、不含糊暧昧，起笔、

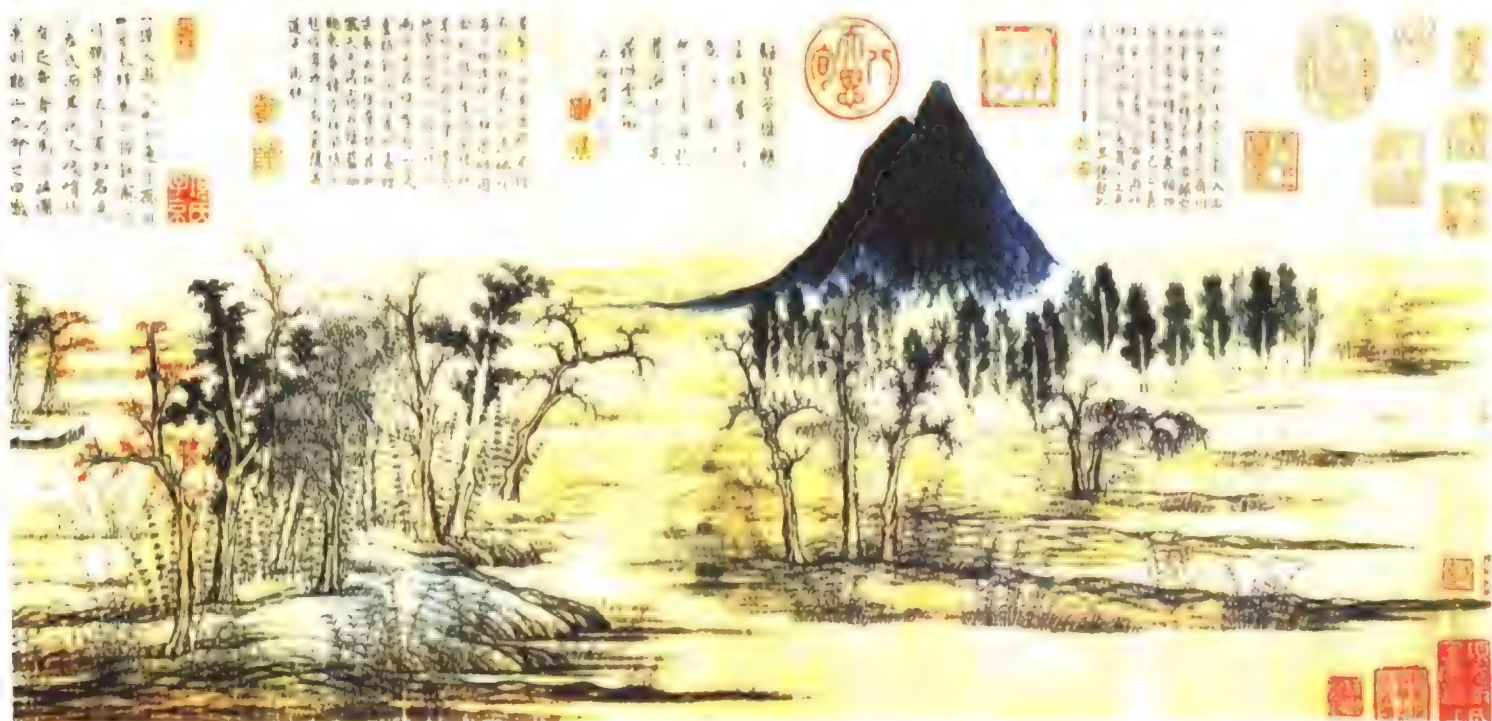


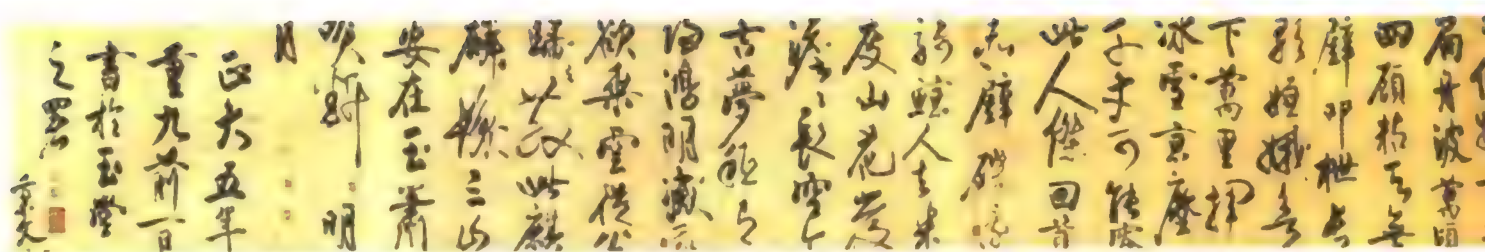
鹊华秋色图 元·赵孟頫

运笔、收笔的笔路都十分清晰，使学书者易懂易学。与唐楷三家相比，赵体楷书既得晋人风流倜傥之神韵，又具唐人法度端严之雍容，读其字，会感到他既能从容不迫地掌控线条，又能在中和潜定之中时露锋芒。就书法风格来讲，如果说欧体险峻遒劲、颜体雍容大度、柳体骨力劲健，赵体则同样有特色，是文人书卷风格气韵的典型代表。其楷书代表作有《胆巴碑》、《妙严寺记》、《玄妙观重修三门记》等。《三门记》结体宽博深稳，运笔酣畅圆润，最适合学字帖。如《赤壁赋》，用笔精到，结字严谨，堪称书法传世经典之作。

在赵孟頫的各体书艺中，传世最多者当推行草。其中包括了大量的书信和题跋。他的行草从各个方面汲取了二王精华，同时又融入己意，清丽潇洒，风流倜傥。传世名作有《归去来兮辞》、《兰亭十三跋》、《洛神赋》、《赤壁赋》、《七绝诗册》等。晚年行书《七绝诗册》云："炼得身形似鹤形，千株松下两函经。我来问道无余事，云在青天水在瓶。"最后一句"云在青天水在瓶"，借用了唐代李翱向禅僧问道的故事，据说药山禅师指点李翱当学在天之云随遇自在，或如在瓶之水随器自然。赵孟頫用此语也许正是表达与自己的人生相印证。此帖细阅行行大字，字形由收敛而渐趋舒展，由小渐大，最后一句，墨色亦由浓而淡，就如书写者的心境，渐渐在书写中会通升华，洇开一片慧心禅悟

赵孟頫之于书法史的意义不仅在于他异彩纷呈、精妙绝伦的书迹，更在于他以自己的书法实践所倡导的艺术精神。[illegible]以后，宋人倡导“尚意”书风，标举个人性情，但却日益忽视书法技艺层面的积累与锤炼，从而不可避免地进入了粗率单薄、疏野浅露的怪圈。赵孟頫之所以力尊古体、追摹晋唐，显然是看到了这一弊端。赵之一生几乎遍临名帖，对各家书法都了然于胸，综观其书作，钟繇之质朴古雅，羲之之遒美潇洒，献之之流丽恣肆，李邕之雄伟欹侧，皆能融入其笔端纸墨。如果没有如此深厚的艺术积累，就不可能成就这样一位书法大师。如果说晋唐书法给予赵孟頫的是风韵与法度的双重丰富，那么，宋代书法给予他的就是抒写胸臆、率性而为的勇气和精神。从这个意义上讲，赵孟頫既是宋代“尚意”书风的纠偏者，又是最好的传承者；既是晋



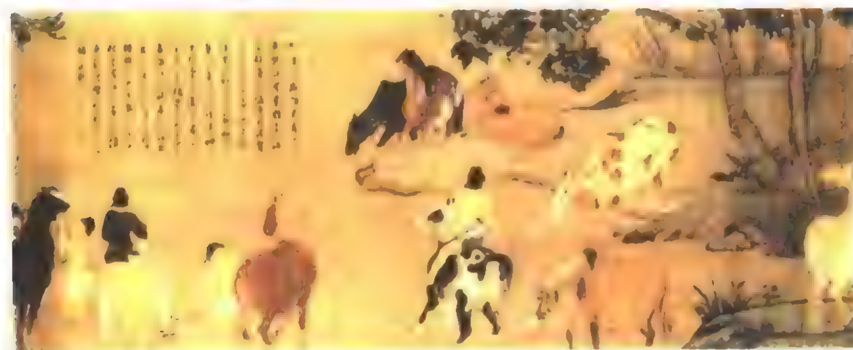


唐书风的尊奉者，又是最全面的发挥者。因此，后人评他为“唐以后集书法之大成者”；称他为“上下五百年，纵横一万里，复二王之古，开一代风气”的书法大家。整个元代书法几乎都笼罩在他的阴影之下，明清许多著名书家也多从他处受益，他是继王羲之、颜真卿之后中国书法史上第一个影响深远的大师。后世学赵孟頫书法的极多，赵孟頫的字在朝鲜、日本也非常风行。

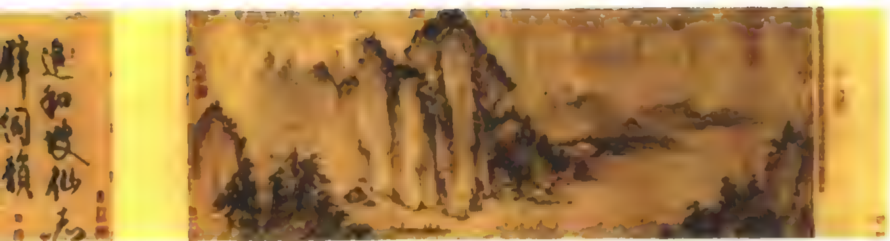
在绘画方面，他开创了元代简率、尚意、以书入画的新风尚，使文人画走向全面成熟。首先，在创作心态上，赵孟頫作画显得轻松自如，不像他之前的宋代画家那样绘画如视劲敌，不敢有丝毫疏忽。因此，他的绘画形象简练概括，很少细节描绘，而注重整体气势。作为文人画的集大成者，他强调以书入画。作为一代书法大家，赵孟頫用不同笔法表现不同世象，比如石以飞白笔勾勒，竹以八分，而水用篆体。他所独创的荷叶皴，丰富了山水画的表现技法。他还提倡“作画贵有古意”，也就是以古为门面而创造新意。赵孟頫的古是与工对意的，工指南宋以来院体画“用笔纤细，敷色浓艳”的风格。赵体画在工细中见简率，其画风扭转了北宋以来古风渐湮的画坛颓势，使绘画走出了工笔纤细之窠臼而别开质朴自然之生面。

《鹊华秋色图》是赵孟頫的一幅佳作，描绘山东济南郊区的鹊山和华不注山一带的秋景，采取平远法构图。画中长汀层叠，渔舟出没，林木村舍掩映，平原上两山突起，遥遥相对。本图林木种类颇多，红绿相间，枯润相杂；树姿高低直斜变化丰富，布置得宜，聚散自然，故多而不繁，疏朗有致。作者用写意笔法画诸岸树木，树干简略双钩，树叶用墨随意点成，笔法灵活，书法意趣浓厚。山峦皴法细密，青绿晕染。房舍人畜、芦荻舟帆均精描细点，再宣染青、赭、红、绿，设色明丽清淡，风格古雅俊秀。他创造性地将水墨山水与青绿山水融为一体。综观全图，水陆交接、林木聚散、平原远近、两山对峙、屋宇人物，诸多景物被安排得错落有致，富有节奏感，显示了作者高度的概括能力。明人王世贞





秋郊饮马图　元·赵孟頫





赤壁赋（行草书）　元·赵孟頫

[illegible]说："文人画起自东坡，至松雪敞开大门"，很客观地评价了赵孟頫在中国绘画史上的地位。

赵孟頫儒雅安详的书画姿态也影响了他的家庭。他的夫人管道昇能书，善画墨竹梅兰，笔意清绝。儿子赵雍也精通书画。据说赵孟頫欲置妾，曾作词试探调侃管道昇："我为学士，你做夫人，岂不闻，陶学士有桃叶桃根，苏学士有朝云暮云，我便多娶几个，吴姬越女何过分，你年纪已过四旬，只管占住玉堂春。"而管道昇则作《我侬词》以答之："你侬我侬，忒煞情多，情多处热似火，把一块泥，捏一个你，塑一个我，将咱两个一齐打破，用水调和，再捏一个你，再塑一个我。我泥中有你，你泥中有我。与你生同一个衾，死同一个椁。"通篇情重意浓、入骨化血。据说"松雪得词，大笑而止"，从此再未提过纳妾之事。赵孟頫仕途彷徨时，还是管道昇以《渔父词》箴其归去："人生贵极是王侯，浮利浮名不自由。争得似，一扁舟，弄月吟风归去休。"赵孟頫有此才情远见的妻子，也是他一生之大幸。

宋朝灭亡后，赵孟頫躲回家乡潜心书画，后被元世祖请到宫廷。赵孟頫气宇轩昂，风度卓然，才高八斗，诗书画俱佳，深得元世祖的赞佩。此后，赵孟頫一直留在元世祖的身旁，其排位甚至在右丞相叶李之上。有一次，赵孟頫骑马从宫墙外走过，不小心竟连人带马掉到护城河里去了。元世祖知道后，立刻命人将宫墙朝后移两丈，将道路放宽，以防止这样的事情再发生。虽然元世祖对赵孟頫的才华推崇备至，政治上却并不授以重任。其中的苦楚和欢乐也只有赵孟頫自知，他更是寄情于书画之中，求得心灵的慰藉和安托。

身为宋室后裔，赵孟頫却入仕元朝，宦海一帆风顺，使其一生毁誉参半。"清初第一写家"傅山最执于"人品高书品自高"，他的画也达到了很高的艺术境界，渗透着孤高品格和崇高气节。"傅青主画山水，皴擦不多，丘壑磊珂，以骨胜，墨竹也有气"（《画征录》）。傅山"一生重气节，以圣贤自许"，认为"作字先作人，人奇字自古"，因而痛诋赵孟頫、董其昌之书，评价其作品柔靡轻弱、不足为法。这样"以人论书"，显然有失公允和偏颇。平心而论，赵孟頫不愧为一代艺术宗师，他浸淫于魏晋风度之中，其风雅精致的气质和洗练简凝的技巧，为元明两代开一代新风，傅山也不得不承认赵孟頫墨迹"圆转流丽"，并甚爱之。以人论书的非难使赵頫屈沉艺史几百年，但他仍是中国文艺史上少有的全才，大概只有宋朝苏东坡、明代董其昌可以和他相提并论。

"先画后书此一纸，咫尺之间兼二美"，赵孟頫书画诗印四绝，当时就已名扬中外，日本、印度人士都以珍藏他的作品为贵。作为一代宗师，不仅他的友人高克恭、李仲宾，妻子管道昇，儿子赵雍受到他的画艺影响，而且弟子唐棣、朱德润、陈琳、商琦、王渊、姚彦卿，外孙王蒙，乃至元末黄公望、倪瓒等都在不同程度上继承发扬了赵孟頫的美学观点，使元代文人画久盛不衰，为中国绘画史上写下了绮丽篇章。

鉴于赵孟頫在美术与文化史上的成就，1987年，国际天文学会以赵孟頫的名字命名了水星环形山，以纪念他对人类文化史的卓越贡献。

032 中国文人的审美意象“梅兰竹菊”



中国文人善于借物抒情，以物喻人。梅兰竹菊因其风骨韵致而备受文人雅士的青睐。明代程明政著有《岁寒三友图赋》，黄凤池又辑《梅兰竹菊谱》，于是约定俗成，有了“岁寒三友”和“四君子”之说。清张潮说：“天下有一人知己，可以不恨。不独人也，物亦有之。如菊以渊明为知己，梅以和靖为知己……”自宋元文人画勃兴以后，梅兰竹菊便成为绘画里最受青睐的题材，在绵延几个世纪的艺术历程中，梅兰竹菊也成为中国文人独有的一种审美意象。

中国古代士子爱借以梅兰竹菊比况，主要缘于它们坚韧高洁、孤标自赏、不畏严寒的本质，符合士子所追求的高洁品格。梅兰竹菊这四种花木其实早在宋元以前，就分别被中国文人视作品格的象征。如屈原在《离骚》中就借兰来自况，晋代有阮籍、嵇康等“竹林七贤”，王徽之更是不可一日无竹，陶渊明醉心于菊花，王维、李商隐等都留下过咏梅的佳句：“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅著花未？”（王维）“定定住天涯，依依向物华。寒梅最堪恨，长作去年花。”（李商隐）

而梅兰竹菊真正成为绘画艺术的主题是在宋元时期。宋代文人画中，四君子题材开始成型并普及开来，文同、苏轼的竹，僧仁仲、扬无咎、赵孟頫的梅，杨龙的菊，赵孟頫、郑思肖的兰等都为时人所称道。其中又以墨竹、墨梅最为知名。文同是宋代墨竹的代表，他是苏轼的从表兄，苏轼称他诗、词、书、画四绝，他的墨竹清新自然，形神兼备。如《墨竹图》，自画面的左上角倒垂下一枝竹梢，这在构图法上称为“折枝”，画面

墨竹图 宋·文同



竹叶纷披，竹节与竹叶都表现得十分逼真，新叶与旧叶的差别清晰可见，表现的不是静止的竹枝，而是因风起势的风中之竹，画家的观察之细、体验之深可见一斑。在技法表现上，文同首创竹叶的画法，他以浓墨画叶面，以淡墨画叶背，层次分明，纸上之竹生机盎然、清韵斜逸。苏轼对文同画竹赞赏有加，说他“画竹必先得成竹于胸”，“胸有成竹”的成语即出于此。说明文同对竹极为熟悉，作画时不是对竹临摹，而是将脑中清晰鲜活的竹影直接写于纸上。与此同时，文同画竹是身与竹俱化，将全部的人格性情都附着在了写竹的一笔一画中。苏轼形容文同画竹是见竹不见人：“其身与竹化，无穷出清新。”说的正是这种人与竹合而为一的创作状态。从文同的《墨竹图》上，我们似乎可以清晰地感受到画者的清雅之风。

与文同相比，苏轼的墨竹写意特征就十分明显，也十分符合他自由率真的个性。《枯木竹石图》画一盘曲的枯树，一块顽石，石后二三小竹参差伸出，枯树、顽石的形状扭曲怪奇，自石至树，一气呵成，似乎蕴含着一股郁结不平之气。画作并不重视形似，而是以意驭笔，竹、石、树收纳于苏轼胸臆之间，散出人性的芳洁气质。

扬无咎擅画梅花，据说他在居住之地曾“植梅数本”，每当开花之时，就睡于梅树下，月夜看到梅枝疏影映于窗上，即执笔写影。由此深得画梅三昧，其墨梅图也名重一时。前人所画梅花花瓣是用墨晕的画法，梅花是黑色的，扬无咎则加以变化，他以墨线勾勒出花瓣的轮廓，这样梅花就转黑为白，既在外形上肖似，又能表现出梅花清气逼人的特性。现存《四梅图》为其代表作，绘写梅花含苞、将绽、盛放、衰残的四种状态，表现了梅花自含苞至凋零的全过程，每枝梅枝上，花朵都不多，有疏瘦之韵致，新枝挺秀，用直线一笔写成，粗枝峻拔，用飞白法皴擦，富有质感，画面墨色浓淡干湿，变化丰富，画意孤傲清高。



踏雪寻梅图　清·萧　晨

在四君子题材勃兴的过程中，南宋宋伯仁创作出了第一部木刻梅谱《梅花喜神谱》。“喜神”是宋代俗语，意指画像。在这部梅谱中，宋伯仁共画了一百幅梅图，将梅花生长的全过程包揽殆尽。而且每幅图都配有一个标题、一首五言绝句，诗书画相结合，呈现一派文人画风。

南宋郑思肖的墨兰独具一格，宋亡后，他居于苏州，常借诗画表露亡国之痛。他画墨兰，从



墨梅图 元·王冕

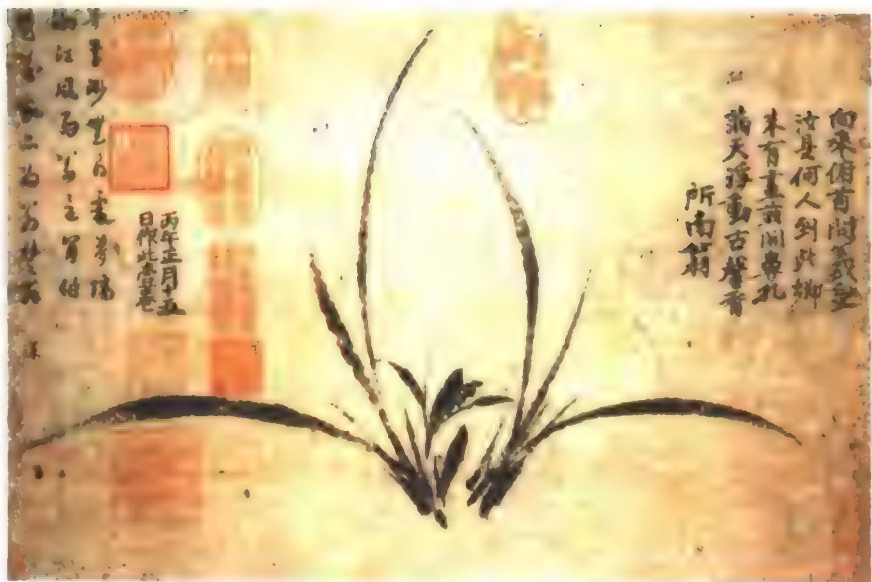
不画土，并独创“露根兰”画法，即把根画出，原因是“土为番人夺去”。这是典型的借物寓情，纸上墨兰寄予了画家无限浓厚的故国情思。

元代画坛上，画墨竹的画家几乎占到了画家总数的一半。高克恭、赵孟頫、管道昇、顾安、柯九思、谢庭芝、吴镇、倪瓒、王蒙等均为画墨竹的名家。由于元代的文人画已臻成熟，因此在墨竹的画法上更明显地呈现出以书入画的文人气息，柯九思即明确提出：“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意。”吴镇的墨竹就以草书的笔法入画，倪瓒更是以竹来“写胸中逸气”。

墨梅在元代王冕手中也呈现出了新的面貌。王冕曾属意于仕途，但屡试不中，后以卖画为生，行为渐渐怪诞，其实暗含了其对现实的怨忿。王冕对梅花情有独钟，留下了大量咏梅的诗句，“孤梅在空谷，潇洒如幽人。不同桃李花，哪知艳阳春”，“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”。他笔下的梅花早已是高洁人格的象征，也正因为如此，他的墨梅图充满着浓郁的士人情怀。王冕的墨梅继承并发展了扬无咎圈画技法，扬无咎圈画花瓣时要一笔三顿挫，王冕则改为一笔二顿挫，而后世多袭用王冕之法。王冕又创“胭脂作没骨体”，以朱色加以点染，使得梅花清新可喜。同时，他一改前辈画家写梅疏朗清瘦的特点，而以繁密的梅花见长，被人称作“万蕊千花，自成一家”。代表作如《墨梅图》，画面上自右上角纷披而下的是无数朵繁密洁白的梅花，如千万颗玉珠缀于枝头，画上有王冕的自题诗五首，其一云：“明洁众所忌，难与群芳时。贞贞岁寒心，唯有天地知。”画家的高洁心态伴随着画上清气袭人的梅朵，使得画作意韵生动而又耐人回味。王冕的墨梅对明代的[illegible]写意花鸟画都产生过直接影响。

文人画家大都愤世嫉俗，他们借写意笔墨倾

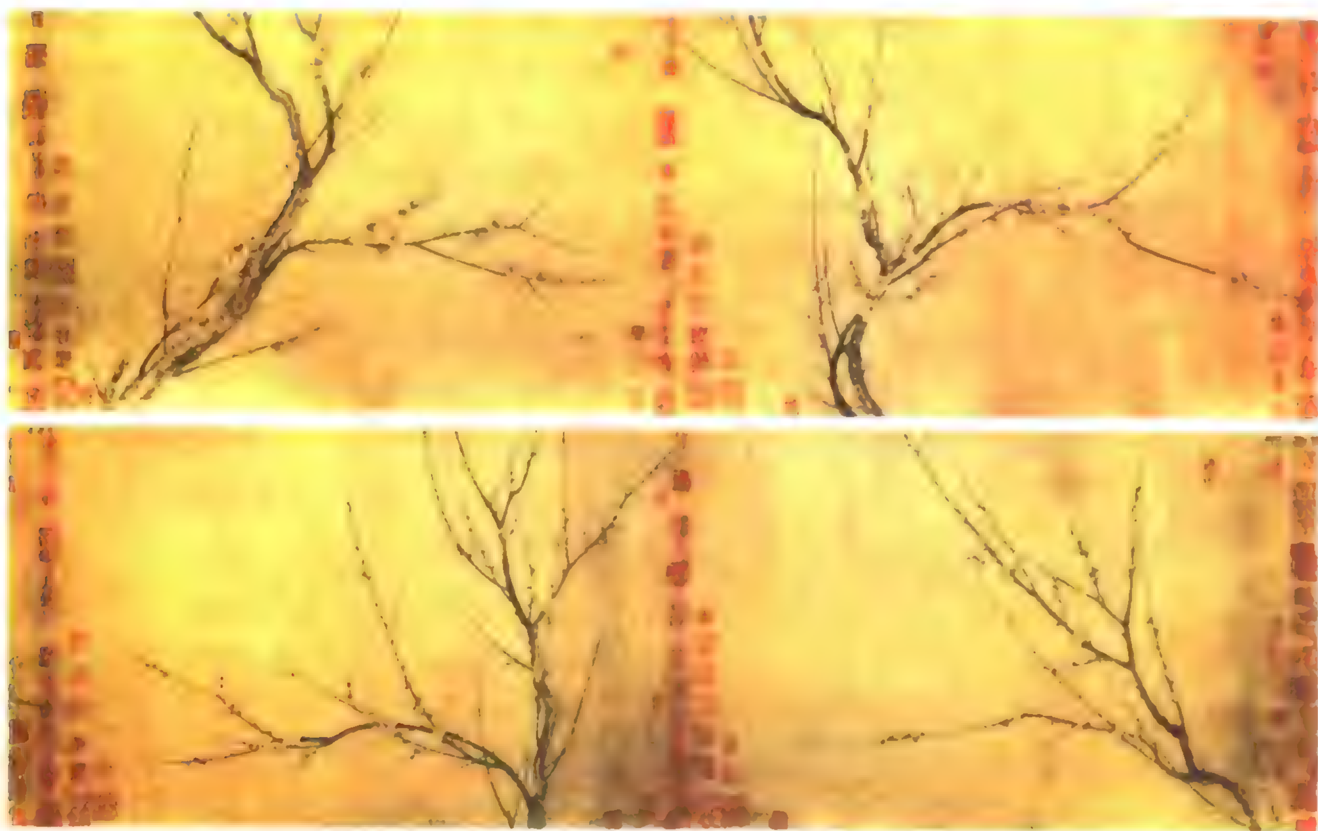
世心中郁结，借山水花鸟去舒扬逸致闲趣，散荡出一种孤傲高洁、不食人间烟火的脱俗气质。唐人崇尚牡丹，宋人偏爱梅花，其中便折射着唐的辉煌与宋的贫弱。盛唐国富民安，故象征富贵华美的牡丹便成了唐人的审美寄托。与唐相比，宋是一个积弱衰颓的朝代，长期生活在内忧外患中的敏感文人，便对坚贞不屈、孤傲高洁的梅花产生了日趋浓烈的敬重和钦佩。所以，花中“四君子”更多地成为文人隐喻自己志向的一种媒介。



墨兰图　宋·郑思肖

[illegible]的是艺术。[illegible]竹菊在宋元以来文人画中的盛行，正足以说明宋以后士阶层的审美情怀。无数的文人画家在这四种花木身上寄托了自己的孤高质洁的襟怀。在他们的笔下，这四种花木早已不是单纯的自然物象，而是人格、品质、抱负、情感的借代，其中不仅[illegible]的文人意趣，[illegible]排遣的家国情结。正是基于这种主观外化、自由表现的艺术创作精神，梅兰竹菊才成为中国文人画中永恒的审美意象与创作主题。

画梅图　[illegible]



033 雄浑壮武琵琶曲《十面埋伏》



琵琶一词最早见于东汉刘熙《释名·释乐器》中，这种乐器是由中亚地区传入，带着浓郁的异域色彩。当时的胡人骑在马上横抱，用拨子弹奏。古代的“批”和“把”是两种演奏手法，“批”是向外弹，“把”是向里弹。隋唐以前，凡是以这两种手法来演奏的乐器，都可统称为琵琶。

昭君出塞图　清·[illegible]　[illegible]



琵琶在中国的历史可谓源远流长。魏晋南北朝至隋唐期间，尤其是隋唐时，琵琶作为整个乐队的领奏，上至宫廷乐队，下至民间演唱，都是不可或缺的一种乐器。从敦煌壁画和云冈石刻可见，琵琶在隋唐《九部乐》、《十部乐》中发挥着重要作用。如“反弹琵琶”的飞天形象早已成为敦煌舞蹈的经典标志，更是将东方文化的神秘气韵发挥到极致。

唐代诗人就特别喜欢以琵琶入诗。王翰《凉州词》中有“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催”句，奇壮寒冽，让人悲郁击节；杜甫在《咏怀古迹》中感叹王昭君身世际遇，“千载琵琶作胡语，分明怨恨曲中论”，寄予了自己的感伤与幽怨；白居易浔阳江头听琵琶女一曲演奏，“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”，泪湿青衫，将琵琶曲升华到一种世事沧凉般的人生体验，最是让人饮恨泣绝。明清时期，琵琶艺术更是得到了较大发展，出现了许多演奏名家，演奏风格上也有了南北派之分。清代嘉靖年间出版了中国第一部琵琶谱集《华秋萍琵琶谱》，收录了数十首琵琶曲。其中流传最广、影响最大的是《十面埋伏》。

《十面埋伏》是一首以历史事件为题材的大型琵琶曲。关于乐曲的创作年代迄今无一定论

资料可追溯至唐代，从《琵琶行》中可探知白居易曾听过有关表现激烈战斗场景的琵琶乐。乐曲描写公元前202年楚汉战争垓下决战的情景。秦末，刘邦和项羽逐鹿中原，争霸天下，决战于垓下，刘邦的30万汉军围住了项羽的10万楚军。汉军在瓦解敌方军心，夜深之时，汉营士兵齐唱楚歌。楚军士兵大多离家已久，本已厌倦了连年征战，此时听到周围都是楚歌，以为楚地尽失、人民皆俘，于是楚营内人人自危，军心动摇。项羽眼见大势已去，悲从心起，对虞姬唱道：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何！”虞姬唱和道：“汉兵已略地，四面楚歌声。大王意气尽，贱妾何聊生。”拔剑自刎而死。在汉军围困之下，项羽被迫率八百骑兵突围外逃，逃至乌江边时仅余28骑，汉军则有追兵数千。乌江亭长劝他过江，但项羽自言无颜见江东父老，拔剑自杀。垓下之战是楚汉战争中最重要的一场战役，四面楚歌、霸王别姬、乌江自刎等情节更在民间广为流传。《十面埋伏》即是以此为核心内容创作而成的琵琶曲。

《十面埋伏》属于琵琶中的武曲，全曲为叙事性多段套曲结构，大致可分三大部分13小段：一、战斗准备：开门放炮，吹打，点将，排阵；二、战斗过程：埋伏，小战，呐喊，大战；三、战斗结束：败阵，乌江，争功，凯歌，回营。

琵琶的声音清澈干净，层次分明，高音明亮刚劲，中音温润柔和，低音醇厚丰富，琴声的穿透力很强，且善于拟声，长于表现戏剧性的情节。《十面埋伏》以宏大的套曲结构，充分发挥了琵琶的这些特点。全曲节奏由慢渐快，运用轮指技巧，拨动琵琶的四弦，再配以强烈的节拍，立即引人进入激烈的战场。琵琶同时还模仿了号角、箫声、呐喊等声音。乐曲的高潮和精彩处在第三大部分，演奏者运用琵琶高超复杂的绞弦技巧，真实地再现了战场上的各种声音，一曲奏响，恍若两军对垒于前，声动天地，屋瓦飞坠，“金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；久之，有怨而难明者为楚歌声；凄而壮者为项王悲歌慷慨之声、别姬声；陷大泽，有追骑声；至乌江，有项王自刎声、余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，继而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此。”演奏者弹拨之间，极尽琵琶揉、挑、推、扫等最强劲有力的指法技巧。聆听琵琶急促的弦声，激奋而始，继而悲怆，壮怀激烈的英雄，慷慨赴死的气概，淋漓尽致地跳跃在音乐上。曲罢，余音绕梁，闻者无不恻怀动容。



琵琶行图　明·郭诩

《十面埋伏》创造性地以单个乐器的独奏形





鸿门宴　西汉·壁画

式，来表现波澜壮阔的史诗场面，将琵琶独奏艺术发挥到了登峰造极的地步。这在现代，往往需要大型乐队以交响乐的方式才能完成。因此，这首乐曲代表了明清琵琶演奏艺术的最高水准，也是琵琶演奏领域中的传统名作。

据记载，明代已有以楚汉战争为题材的琵琶曲。明末清初的《四照堂集》就记载有琵琶演奏家汤应曾演奏过《楚汉》曲，高超地表现了垓下之战。《十面埋伏》很可能是从其中演化而来。清代琵琶谱中还记载了一首琵琶曲《霸王卸甲》，结构[illegible]，可能也由《楚汉》演变而来。两者题材相近但略有不同。从这里来看，《十面埋伏》以刘邦的汉军为中心，重点表现汉军的胜利，侧重于渲染激烈的战斗场面；《霸王卸甲》则以项羽的楚军为中心，重点段落是“楚歌”、“别姬”，侧重于抒发英雄末路之慨。从音乐风格上看，《十面埋伏》属于浙派琵琶曲风，乐曲晶莹激越，气势磅礴；《霸王卸甲》则属于崇明派琵琶曲风，乐曲悲壮苍凉，凄楚哀婉。《十面埋伏》着力于赞颂刘邦胜利的豪迈，《霸王卸甲》则感叹项羽失败的悲壮，寄寓着深深的惋惜和同情，因此有“得意者弹《十面》，失意者奏《霸王》”之说。

古之英雄不应以成败论，他们用生命作赌注，逐鹿天下，却博得一份豪壮英雄之气，顶天立地之豪杰，大开大阖，跌宕起伏，千秋功过，唯有琵琶，留待后人评说。

英雄精神不死，《十面埋伏》依然雄浑刚劲、波澜壮阔。对于后世听众而言，自然不能以一首乐曲判定历史功过，但千载云烟，却为乐曲本身平添了无穷魅力，让别有怀抱的英雄唏嘘不已。

034 “杂剧之冠”《西厢记》



大约在元代杂剧跌宕与剧作繁荣的同时，元代剧坛上又诞生了一出光彩照人的剧目，这就是王实甫的《西厢记》。王实甫流传下来的作品并不多，但只一部《西厢记》却足以名冠天下，流传千古。

《西厢记》的故事取材于唐代元稹的传奇《莺莺传》（又名《会真记》）。《莺莺传》写张生寄居于山西蒲州普救寺，孀妇崔氏携女莺莺回长安，途中亦寓于该寺。恰遇兵乱，张生与蒲州驻将杜确有交谊，得其保护，崔氏母女幸免于难。崔氏设宴答谢张生，席间张生见到莺莺，为之动情，后得丫环红娘相助，两人得成欢好。但剧情的结局却是张生去长安应试后抛弃了莺莺。《莺莺传》情节曲折，文辞华美，是唐传奇中的一部佳作，因此，故事流传很广。宋代就有不少关于以崔张故事为题材的说唱文字。到金代，董解元创作了被后世称作“董西厢”的《西厢记诸宫调》。“董西厢”对《莺莺传》从立意上做了根本性的改造，张生从轻薄文人变成了多情才子，莺莺则富有反抗精神，剧情的结局为莺莺随张生私奔。

王实甫的《西厢记》更多地借鉴了“董西厢”，故事框架基本一致，但结构更为紧凑，戏剧性更为突出。其剧情大致为：书生张君瑞在普救寺中偶遇已故崔相国之女莺莺，一见倾心。盗匪孙飞虎听说莺莺美貌，兵围普救寺，欲强娶莺莺，

红楼梦彩绘本　清·孙温





《西厢记》插图

崔老夫人情急之下，允诺如有人能够退兵，便将莺莺嫁他。张生喜出望外，修书一封请故人白马将军杜确率兵前来解围。贼兵被退后，崔老夫人却绝口不提婚事，只让二人以兄妹相称。莺莺的丫环红娘从中帮忙，为二人穿针引线，莺莺得以月下听琴，探得张生心曲，张生也得以送书信与莺莺，表明心迹。二人西厢幽会，并私订终身。老夫人知情后怒责红娘，但木已成舟，结果已无可挽回，便催张生进京应考。张生与莺莺依依惜别，半年后得中状元，有情人终成眷属。

王实甫的《西厢记》超越了传统的“才子佳人”模式，崔、张二人追求的已不只是封建时代夫贵妻荣、门当户对的婚姻理想，而是真挚热烈的爱情，自始至终，对爱情的执著一直被他们置于功名之上。结尾处，该剧更是第一次在文学和舞台上正面表达了“愿普天下有情人都成了眷属”的美好愿望。关汉卿在《拜月亭》中曾提出“愿天下心厮爱的夫妇永无分离”，白朴在《墙头马上》中也希望“愿普天下姻眷皆完聚”，但他们的良好祝愿针对的都是已婚夫妇，而王实甫则将这一祝愿第一次赋予了恋爱中的男女，他希望天下所有的恋人都能得偿所愿、长相厮守，隐含着对“父母之命、媒妁之言”的反抗。在戏剧结构与表演模式上，《西厢记》可以称得上是一部创新之作。元杂剧一般用四折来讲述一个完整的故事，《西厢记》则有五本二十折，第一本《张君瑞闹道场》，第二本《崔莺莺夜听琴杂剧》，第三本《张君瑞害相思》，第四本《草桥店梦莺莺》，第五本《张君瑞庆团圆》，就像将几个杂剧连接起来演出的一个长篇故事。元杂剧通常是一人主唱，但《西厢记》则打破了这一惯例，张生、莺莺、红娘轮番主唱。体制上的创新丰富了该剧的艺术表现力。

在戏剧冲突和人物塑造方面，《西厢记》极具特色。在戏剧冲突上，王实甫《西厢记》设置了多对矛盾冲突：主要矛盾是张生、莺莺和红娘与崔老夫人之间的冲突；其间又时时贯穿着张生与莺莺、莺莺与红娘之间的冲突。这些冲突虽属次要矛盾，却层出不穷、错综复杂，常与主要矛盾交织在一起，遂使得故事一波三折，达到了强烈的戏剧效果。就人物形象而言，张生、莺莺、红娘均塑造得极为成功。张生痴情近于疯魔，富有才华，但又性格软弱，成为古代多情才子的象征。莺莺多情而不得不收敛自己的相思，心中痛楚却羞于明言，端庄的仪态下隐藏着一股炽热的情感，特有的矛盾色彩使其成为贵族少女的典型。而塑造得最为成功的角色是那个聪明伶俐的小丫环红娘，《拷红》一折，老夫人怒责红娘，红娘却不卑不亢，机智应答，这一折向来是戏剧舞台上屡演不衰的经典段落。

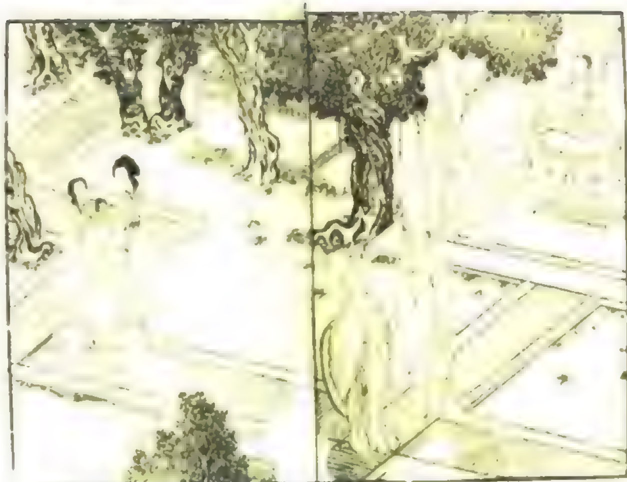
《西厢记》曲词华美，富于诗情画意，向来为人所称道。曹雪芹在《红楼梦》中，曾借林黛玉之口，称赞《西厢记》“曲词警人，余香满口”。王实甫善于将唐诗宋词化入唱词，用来渲染气氛、表现情感，第四本第三折《长亭送别》：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”情景交融，极尽幽婉曲意。明初的朱权说“王实甫之词，如花间美人，

铺叙委婉，深得骚人之趣，极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦”，明代大文士王世贞在《曲藻》中称《西厢记》语言“北曲以西厢压卷”。

王实甫还擅长运用活泼生动的口语，《西厢记》的叠词就极具韵味，如“绿依依墙高柳半遮，静悄悄门掩清秋夜，疏剌剌林梢落叶风，昏惨惨云际穿窗月。”（第四本第四折）“我忽听、一声、猛惊，原来是扑剌剌宿鸟飞腾，颤巍巍花梢弄影，乱纷纷落红满径。”（第一本第三折）“见安排着车儿、马儿，不由人熬熬煎煎的气；有甚么心情花儿、靥儿，打扮的娇娇滴滴的媚；准备着被儿、枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿、袖儿，都揾做重重叠叠的泪。兀的不闷杀人也么哥！兀的不闷杀人也么哥！”（第四本第三折）这些琳琅满目的叠词，既有口语的活泼生动，又极适合演唱，可谓匠心独用。《西厢记》的语言因人物身份、地位、性格的不同，而呈现出不同的个性化风格。男性角色中，张生的语言显得文雅，郑恒则鄙俗，惠明则粗豪；女性角色中，莺莺的语言显得婉媚舒展，如〔混江龙〕“落花成阵，风飘万点正愁人。池塘梦晓，兰槛辞春，蝶粉轻沾飞絮雪，燕泥香惹落花尘。系春心情短柳丝长，

《西厢记》插图





《西厢记》插图

隔花阴人远天涯近；香消了六朝金粉，清减了三楚精神。”红娘的语言则显得质朴泼辣，如〔满庭芳〕“来回顾影，文魔秀士，风欠酸丁，下工夫将额颅十分挣，疾和迟压倒苍蝇，光油油耀花人眼睛，酸溜溜螫得人牙疼。”王实甫善于把前代文人的佳句用白描、口语、白话创造性地融合在一起，使此剧获得巧夺天工的意境美，又没有丝毫因引经据典而带来的拖沓和庸俗。总之，文采与本色相生、藻艳与白描兼备，具有强烈的戏剧效果，是《西厢记》语言的一大特色。由于王实甫在唱词部分大量置入唐诗宋词的意象，使人读来满口生香、意趣盎然。因此《西厢记》也被誉为诗剧。

《西厢记》一经问世，便备受瞩目，元明时人称它为“杂剧之冠”“天下夺魁”，有人甚至把它与《春秋》相提并论。尽管王实甫《西厢记》的原本已经失传，但自明代以来，坊间出现了大量《西厢记》刊本，版本不下百种。清代以后，昆曲、京剧等各种地方戏都曾演出过《西厢记》，它对后来汤显祖的《牡丹亭》、孟称舜的《娇红记》和曹雪芹的《红楼梦》创作都产生过深远影响。剧中结尾唱出的“愿普天下有情人都成了眷属”的美好愿望，更是成为后世许多文学作品的一个永恒主题。

035 汤显祖的“临川四梦”





行书自诗

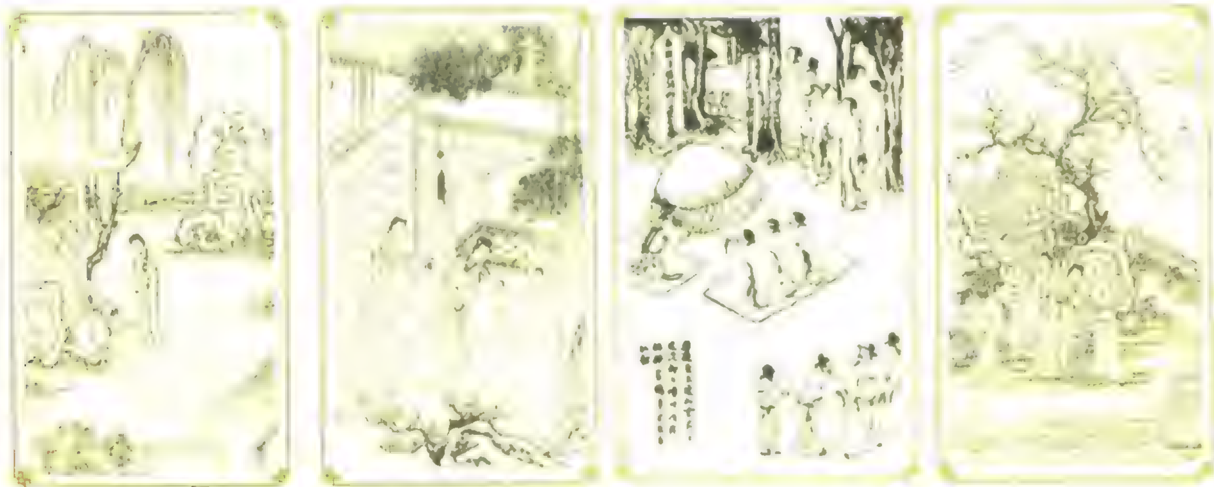
传奇开始是用来指称唐代的文言小说，这些小说或讲历史故事，或叙世俗奇闻，大都情节曲折离奇。明代戏曲一般也称为明传奇，而明传奇最重要的代表是汤显祖

汤显祖（1550–1616），生活于明代后期，字义仍，号若士，又号海若、清远道人，江西临川人。他出生在书香门第，21岁中举，28岁进京赴考时已是名满天下的才子。但是，因为不愿受高官罗致，不肯依附权贵，汤显祖得罪了当时的宰相张居正。1577年，汤显祖进京会试时，当时的首辅大学士张居正为了使自己儿子及第，又欲罗致一批青年才俊，一来显出自己礼贤下士的风度，二来可把英才收在自己麾下，三来以陪衬其子的学识，让天下人无话可说。张居正罗致的就有汤显祖及其好友沈懋学。汤显祖拒绝了邀请，而沈懋学则成了相府贵客。此次考试的结果是：汤显祖名落孙山，沈懋学状元及第，张居正的次子嗣修榜眼，一甲第二名。这次不第经历对汤显祖打击沉重，也给他以人生启悟。又过了三年，汤显祖四度进京会试，张居正的三儿子懋修也参加这次会试，又一再邀请汤显祖，然而汤显祖对张府的垂青仍很冷淡，且以“吾不敢从处女子失身也”回复张府的邀请，以标示自己人格清高。这一次汤显祖仍旧落第，张懋修则以一甲第一名赐进士及第，独占鳌头，荣登状元高位。张居正的长子敬修也榜上有名，同登进士之列。汤显祖四次考试均遭落榜，直到34岁才得中进士。他正直而有才干，任职于朝廷时，目睹官场腐败，便上书弹

劾权臣、抨击朝政，被贬为县官。在任五年，他把县城治理得井井有条，政绩斐然，却又因触怒地方豪强而招致上司非议，汤显祖弃官而去，回归故里，潜心于戏剧及诗词创作，还亲自导演排练剧本，成为戏剧界的领袖。明代末年，不少人追随他的戏剧风格，形成了戏剧史上的“临川派”。

汤显祖流传下来的戏剧主要有《紫钗记》、《牡丹亭》、《邯郸记》、《南柯记》，因为这四部戏的内容都与梦有关，汤显祖又是临川人，故被称为“临川四梦”。这些剧作不但为我国历代人民所喜爱，而且已传播到英、日、德、俄等很多国家，被视为世界戏剧艺术的珍品。《邯郸记》据唐沈既济传奇小说《枕中记》改编，它的成就仅次于《牡丹亭》。主角卢生的一生揭示了封建大官僚从发迹直到死亡的历史，深刻揭露了封建官僚阶层的无耻和淫逸行径。《南柯记》据唐人李公佐传奇小说《南柯太守传》改编，与《邯郸记》一样，借以评议现实，但存有较多的虚幻色彩。《紫钗记》据唐人蒋防的传奇小说《霍小玉传》改编，但情节多有改动，如把小说中原来名义上是郡主而实为妓女的霍小玉改为良家女子，新科状元李益拒不参见卢太尉而被派到边境，也是小说中所没有的。汤显祖的这些粉饰，反映了他对现实的强烈不满。

“临川四梦”中尤以《牡丹亭》的成就最高，堪称绝世之作。汤显祖也自认为“一生四梦，得意处唯在《牡丹》”。此剧共55出，描写了杜丽娘和柳梦梅的爱情故事。贫寒书生柳梦梅梦见一座花园，花园中的梅树下立着一位佳人，说同他有前世姻缘。梦醒后，柳梦梅便经常思念这位女子。与此同时，南安太守杜宝之女名丽娘，春日从塾师读书，学到《诗经·关雎》章，不满塾师的陈腐说教，到后花园散步，见到满园春光，感叹年华易老，遂生伤春之感。回房便做了一梦，在睡梦中她见到一名书生，手持半枝垂柳前来求爱，两人幽会于牡丹亭畔。丽娘醒来后依梦中所记，在园中找到了一株梦中的梅树。自此，丽娘相思愁闷，一病不起。她在弥留之际，要求母亲把她葬在花园的梅树下，嘱咐丫环春香将其自画像藏在太湖石底。3年后，柳梦梅赴京赶考，偶然借住园中，在太湖石下拾得丽娘的自画像，发现画中女子即是梦中佳人，不觉放声呼唤，丽娘的幽魂听到呼声，出来与柳生相会，两人冲破阴阳阻隔，私成欢爱。但丽娘不满足于两界相隔，要回到人间。应丽娘之请，柳梦梅掘墓开棺，沉睡了3年的杜丽娘幽姿如故，死而复生，与柳梦梅结为夫妻。柳梦梅前往临安应试，受丽娘之托，送信给杜父，传报丽娘还魂的喜讯。杜父认定他在胡言乱语，将之囚禁。发榜后，柳梦梅高中状元，杜宝将其



《牡丹亭》插图



汤显祖像

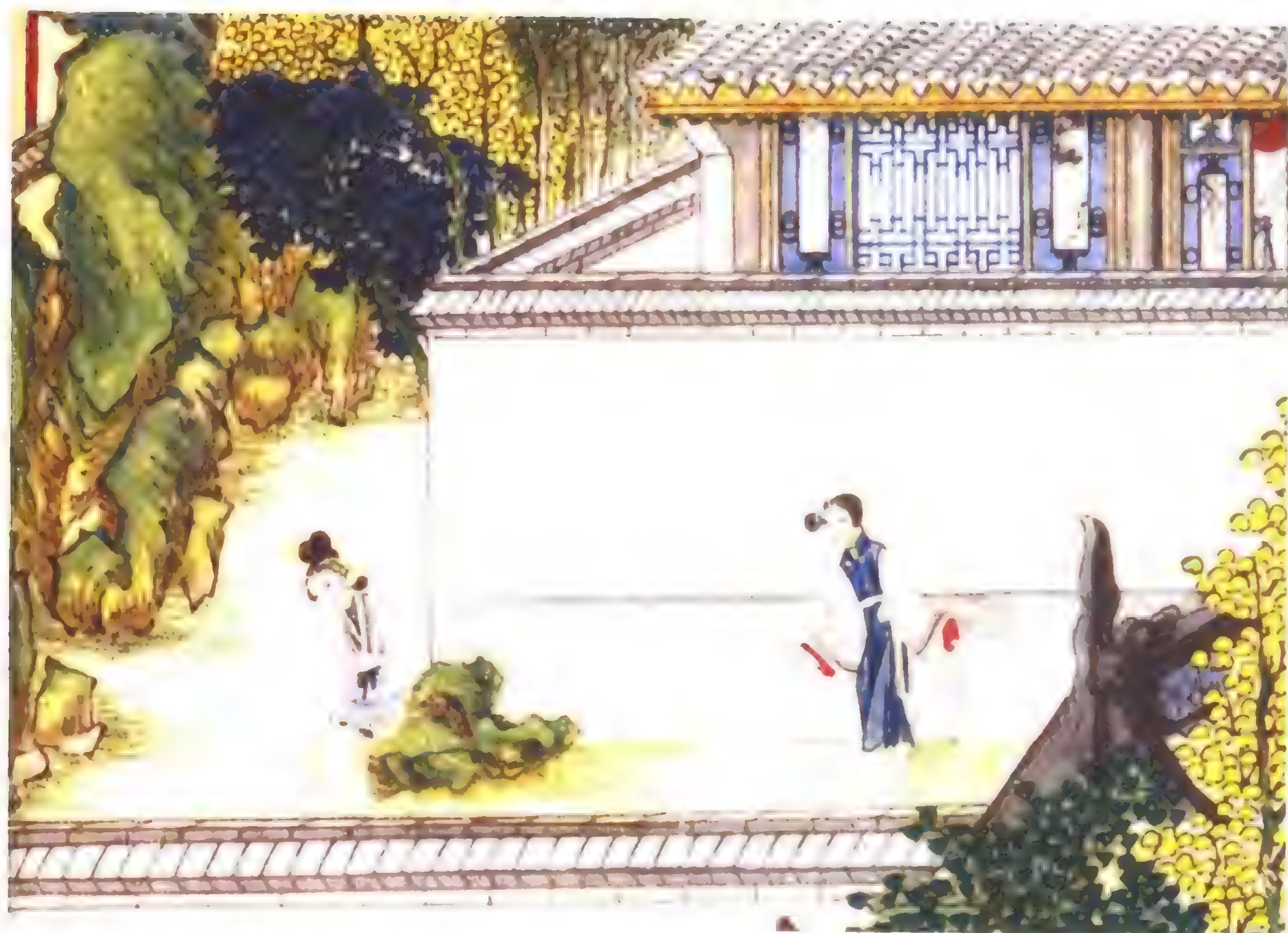
放出，但拒不承认女儿的婚事，强迫她离异。最终闹到皇帝面前，二人姻缘才得到圆满解决，有情人终成眷属

关于《牡丹亭》的创作主旨，汤显祖自己有一段十分精辟的论述："如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。"（《牡丹亭记题词》）《牡丹亭》高扬与讴歌的正是至美至真之情。戏曲以情为美，写情之真，是明代戏曲的一大特色与突破，明代以理学为文化主导，但明代中叶以后，知识分子和市民阶层对于宣讲礼教信条、倡导理学观念的戏剧十分排斥，他们力图以丰富热烈的"情"来对抗单调冰冷的"理"，遂在戏曲史上开创出一股充盈着个性解放精神的写情热潮。《牡丹亭》正是这一热潮的巅峰之作，杜丽娘也正是这样一位以情为生命的女性，情至处，可以为之而死，也可以为之而生。从这个意义看，《牡丹亭》之所以能打动人、感染人，最主要的力量来自于杜丽娘这一舞台形象，她对爱情、自由、幸福的执著向往，她为了理想而不惜付出生命的精神，使得这部剧作得以超越时空，感染无数代观众与读者

仅有动人的主题当然不足以成就一部名作，曲词之美是《牡丹亭》另一重要迷人之处。《牡丹亭》中很多曲文都典雅清丽、文采斐然，不少曲子至今仍是中国传统戏曲中的著名唱段　曹雪芹《红楼梦》中的宝黛共读《西厢记》后，黛玉独自回时，走过贾府戏班所在梨香院，听墙内笛韵悠扬，歌声婉转，唱的正是《牡丹亭》中的"惊梦"一出："原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家

《牡丹亭》插图





红楼梦彩绘本　清·孙温

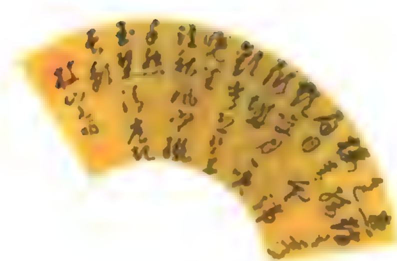
院"、"则为你如花美眷，似水流年"，不觉"感慨缠绵"、"心动神摇"、"如醉如痴，站立不住"。其实此时黛玉心里已朦朦胧胧明白自己将来的命运了。三四十年代，南京秦淮河畔昆曲名角蓝田玉凭一曲《游园惊梦》打动了一个老将军钱鹏志的心，藉此做了他的填房；她随他去了台湾，后来老将军去世，她的生活也日渐落魄，当她又见到当年的姐妹，回首姹紫嫣红开遍的繁盛季节，如花美眷，似水流年，芳华易逝，已是往昔……

《牡丹亭》一经推出，即广受大众欢迎，其影响迅速超过了《西厢记》，"《牡丹亭》一出，家传户诵，几令《西厢》减价"。剧中杜丽娘的形象尤能引起女性的共鸣，据说，当时曾有少女读此剧后，伤心断肠而死。杭州有一女伶在演到"寻梦"一出时，因感情过于激动，竟猝死于台上。明清以来，关于《牡丹亭》的改编和续书层出不穷，评点者、转引者、模仿者更是不胜枚举。直到现代，《牡丹亭》依然魅力不减，京剧大师梅兰芳曾与俞振飞合演过昆曲《游园惊梦》，一直演绎此剧。作家白先勇半生痴迷文学，晚年却为昆曲、《牡丹亭》从宝岛演至内地，每一场都"姹紫嫣红开遍"，他的心里有着无尽喜悦和怀念。

汤显祖以《牡丹亭》等剧作，成为中国文学史上和关汉卿、王实甫齐名的戏曲家。在明代百年的剧坛上，没有一个戏曲家能像他那样受到后人如此之高的敬重和推崇。《红楼梦》作者曹雪芹在其作品中就将《牡丹亭》作为发展情节、烘托人物性格的一个重要元素。汤显祖去世于1616年，英国的莎士比亚也在这一年去世，而因为汤显祖卓越的艺术成就，他被后人誉为"中国的莎士比亚"。汤显祖以自己的浪漫主义艺术精品，登上了明代戏曲创作的最高峰。

036 祝枝山

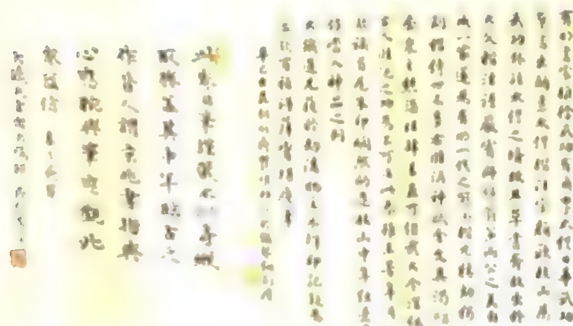
草书“明朝第一”

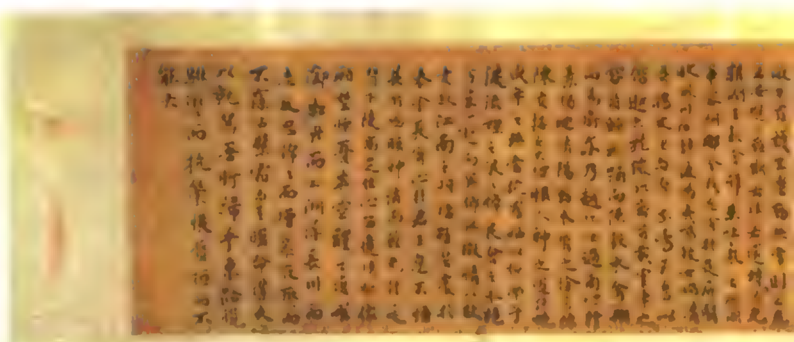


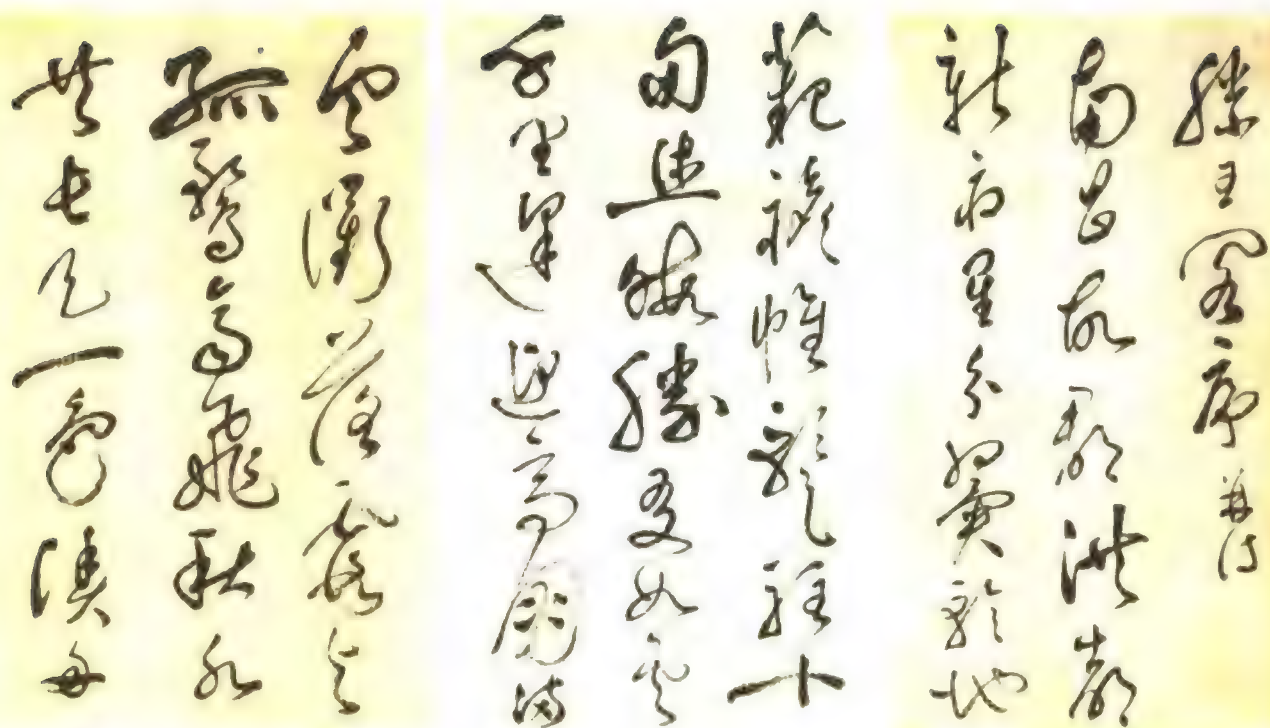
祝允明（1460－1527），字希哲，因右手生六指，故自号枝山，长洲（今江苏吴县）人。明弘治举人，官至广东兴宁知县，转任应天府通判，世称“祝京兆”。他天资聪颖，才思敏捷，5岁能作径尺大字，9岁能写诗文，书法造诣尤其深厚，兼重各体，融会贯通，声名蜚然，与文徵明、王宠并称“三大家”，又与唐寅、文徵明、徐祯卿号称“吴中四才子”。

祝允明出生在文化气氛很浓的苏州，有得天独厚的书法基因优势，幼时便得到祖父、外祖父的教导，年长后，又随岳父学习书法。祖父祝颢在苏州很有名气，精于诗文，擅行草书，用笔直率而华美，结构潇洒多姿，深得古雅之气。外祖父徐有贞擅长行草，深得怀素、米芾笔意，颇有书名。岳父李应祯精于书法，提倡创新，自成一格，是文徵明的书法老师，对吴门书派的形成影响很大。正是在这种书香氛围下，祝允明吸收了他们的书风，打下了很好的底子，为日后的发展作了铺垫。其后，他熟谙历代名家书体，博采晋、唐各家之长，转益多师，集古之大成于一炉，终成一代书法大家。欧大任评价他：“枝指生独妙兼诸家，诚为我朝第一。”文徵明也称赞他：“余尝谓书法不同，有如人面。希哲独不然，晋唐则晋唐矣，宋元则宋元矣，彼其资力俱深，故能得心应手。”

祝允明30岁以后才华已经相当出众。请他撰写墓志、碑碣和求书画的人很多。33岁那年，他参加乡试，考中举人，主考官王鏊对他的文章很赞赏。凭着自己的才学，祝允明很自信，谁知以后七试礼部都没有成功。仕途的失意和打击对祝允明的后半生起了重要的作用，使他的心境、性格发生了巨大变化。祝允明中年的前半期，孜孜不倦于科举考试，思想是积极入世的儒家观念，而后，一次次的失利，使他越来越心灰意冷，渐渐地转向了老庄的消极出世，在《闲居秋日》诗中他感慨：“浮生只说潜居易，隐比求名事更艰。”他50岁以后在草书上的发展和成功与这样的心境是分不开的。祝允明55岁时被授广东惠州府兴宁县知县，他在兴宁做官政绩不错，但因看不惯官场丑恶，时间久了便生出归乡之心。63岁的





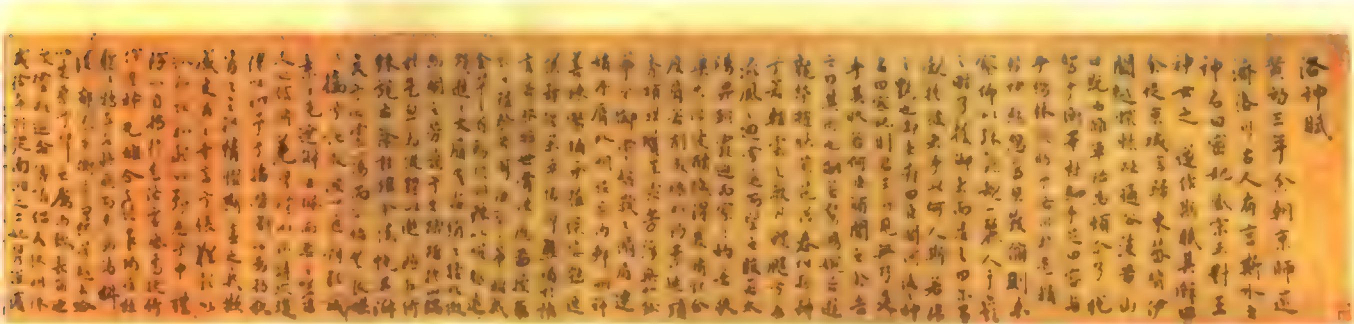


滕王阁序(草书)　明·祝允明

祝允明托病辞职，回故里苏州，在外祖父旧宅中筑怀星堂安身，了度残年。嘉靖五年十二月二十七日（1527），这位书法领袖在贫病中告别了人世，终年67岁。

祝允明结交了很多良师益友，如沈周、刘珏、杜琼、吴宽、周臣、王存理等。他拜长他10岁的王鏊为师，又与年纪相仿的都穆、杨循吉为友，更与比他年轻的唐寅和张灵交往。他们经常在一起作诗唱和，切磋书画。祝允明与唐寅关系异常密切，唐寅二十几岁时常常纵酒游玩，祝允明特去规劝他，从此唐寅专心致志读书。祝允明与唐寅都际遇很坎坷，二人同病相怜。他们的后期思想都由追求功名、经世治国而转向了独善其身、游戏人生。唐寅，初字伯虎，更字子畏，后来自号"六如居士"，皈依佛门，而祝允明多署"枝山道人"，归向道家，他们都看淡了人生，走向了寻求自我安慰的虚无之路。嘉靖元年（1522），唐寅去世，祝允明异常悲痛，含泪为他作墓志铭，写下《哭子畏二首》和《再挽子畏》，字里行间，流露出其对他英年早逝和同病相怜的情感。惨淡的人生使他在晚年更加放荡不羁，直率真切地表达自我，因此多作狂草巨制。祝允明晚年经济拮据，在他66岁那年，文徵明的儿子文嘉知道他的情况后，在书房中设置了备好纸和上等笔墨请他去，作肿

洛神赋(行楷书)　明·祝允明



前后出师表（小楷） 明·祝允明

索字。祝允明趁兴写了行草书《古诗十九首》，令文氏父子叹为观止，后来他们将其刻入文徵明的《停云馆帖》。

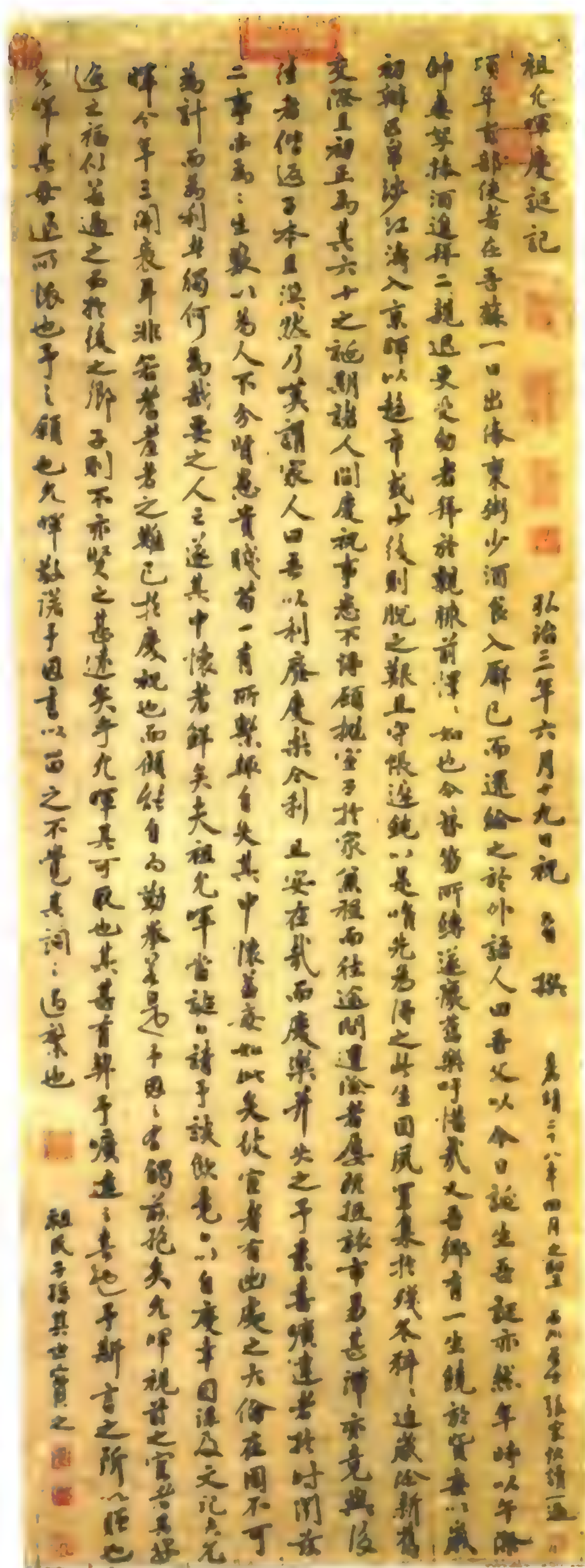
祝允明与文徵明、王宠并称为吴门书派中的“明中期书法三大家”。他的书法集各书家之长，其小楷主要学钟繇、王羲之，谨严端整，笔力稳健；其草书则学怀素、黄庭坚，又吸取唐虞世南、元赵孟頫书法之神韵，发扬晋王羲之、王献之行书、唐怀素草书之势，融会贯通，自成狂草一体。祝允明无拘无束的气度，表现在“狂草”中，虽偶有失笔，却写得舒展纵逸，气韵生动。他晚年的草书更显笔势雄强、纵横秀逸，为当世所重。草书《滕王阁序并诗》卷是其56岁时的杰作，高头长卷，洋洋洒洒近千字，用小笔硬毫，笔画瘦劲而婉约，纵横挥洒，满纸云烟，偏多怀素遗意。全卷前段尚有拘谨矜持之态，愈后则愈洒脱自在，最后渐入化境，羽仙飘逸。全卷草书多用连笔连字，以致兴到之时，笔势自生，大小相参，上下左右，起止映带，都能达到“奔蛇走虺，骤雨旋风”的神妙意境，意到笔随，一气呵成，有风行水上之势，变幻无穷，提按和使转的笔法交互使用，行与行之间的距离很紧，形成一种汪洋恣肆的视觉效果。

一般认为祝允明的草书受宋黄庭坚的影响较多。宋人尚意、写意书风的独抒性灵和遣兴游戏的书法理念与祝允明的性情最为吻合，恰如米芾的“要之皆一戏，不当问工拙。意足我自足，放笔一戏空”，散荡出洒脱之风骨。但他力戒片面强

调个性而不尊重晋唐传统的做法，即使在研习黄庭坚草书的时候，他亦时时不忘透过黄书而追踪晋韵，主张“沿晋游唐，守而勿失”，既以晋韵、唐法为根本，又表现自己的个性神貌，追求功、性并存的境界。这种浪漫主义书风，对后世书法的发展产生了巨大影响。自祝允明后，吴门书风为之一变，开创了明代书法的新局面。吴门书派也从此涌现出一大批知名书法家，成为当时全国最大也最有影响力的地方流派。他以自己的艺术实践使吴门书派在崛起中达到了全盛。

祝允明的书艺思想以“神采”为最终归宿，认为必须“性”、“功”并重，“性”是指人的精神，“功”是指书法创作的能力和功夫。他认为只有功力而无精神境界，就没有神采；而有了高尚的精神境界，如果没有表达的功夫，那么神采就不能真实显露。两者缺一不可，必须兼备。对于“功”，祝允明认为只有在向前人学习的基础上才能得到。祝允明在书法理论上的见解，既符合艺术创作本身的规律，又合乎文人书画的审美需求，从而使他的书法创作达到了很高的水平。祝允明传世名迹有《太湖诗卷》、《箜篌引》、《赤壁赋》、《洛神赋》、《落花诗卷》等。著有《怀星堂集》等。由于祝允明的草书受到世人喜爱，在他死后不久，就出现了很多伪作，其中以他的外孙吴应卯学他的字最像，几可乱真，即使行家也难分辨。

大体说来，祝允明的书法，早年潜心研习晋唐以来名家之作，善行、楷法，精谨严整，以功力胜；晚年融各家之长，草书奔放雄健，自成风格，以姿态取胜。他的性格豪放旷达，淡于名利，追求个性解放，充满叛逆思想，而草书最能抒发其郁勃与散逸的情怀，所以他在草书领域中游刃有余，达到了凭临沧海的艺术境地，将明代的草书推向了极致，不愧为“明朝第一”。



祖允晖庆诞记(草书) 明·祝允明

037 平和典雅的文人画派“吴门四家”



明代的苏州，经济发达，文化繁荣，商贾云集，文人荟萃，文化活动相当活跃。文士名流经常宴饮聚会、诗酒自娱，士人大都能诗擅画，绘画成为一种风雅时尚的娱乐活动。明代文坛上有“吴中四杰”：张羽、杨基、高启、徐贲，他们都是诗书画俱通的雅士。在这种氛围下，元代崇尚笔墨意趣的文人画风得到很好的继承和发展。明中叶以后，在苏州出现了一些绘画风格相似的文人画家，因苏州时称“吴门”，所以这些画家被称作“吴门画派”，其间以沈周、文徵明、唐寅、仇英四人最为有名，后人将他们称为“吴门四家”，而沈周和文徵明又是其中最具代表的画家。

沈周，字启南，号石田，吴门画派的创始人，文徵明、唐寅都出自他的门下。

沈周在元明以来的文人画领域有承前启后的作用，其绘画造诣尤深，兼工山水、花鸟，也能画人物，以山水和花鸟成就最为突出。所作山水画，有的是描写高山大川，表现传统山水画的平远、深远、高远三景。而大多数作品则是描写南方山水及园林景物，表现了当时文人幽静闲逸的生活情趣。在绘画方法上，沈周早年多承家学，兼师杜琼，后来博取众长，出入于宋元各家，主要继承董源、巨然以及“元四家”之黄公望、王蒙、吴镇的水墨浅绛体系，又参以南宋李唐、刘松年、马远、夏圭的劲健笔墨，融会贯通，刚柔并济，形成粗笔水墨的新风格。用笔沉着劲练，严谨细秀，以骨力胜，中晚年笔墨粗简豪放、气势雄强。沈周的绘画技艺全面，功力浑朴，在师

沧溪图　明·文徵明



法宋元的基础上有自己的创造。他发展了文人水墨写意山水、花鸟画的表现技法，成为吴门画派的领袖。其画分两类风格：40岁以前多画小幅，用笔细密，多盈尺小景，图写江南风物，世称“细沈”；后期喜画大幅，笔墨苍劲，长林巨壑，一气呵成，世称“粗沈”，41岁所作《庐山高图》为其大幅代表作。故宫博物院藏有沈周的精美作品，重要的有《仿董巨山水图》、《沧溪图》、《卒夷图》、《墨菜图》、《卧游图》等。

沈周出身书香门第，家境优裕。他学识渊博，为人宽厚，晚年画名远播，求画者络绎不绝，但他从不因为求画者身份的高低贵贱而假以辞色，有人拿着假画上门找沈周，陈说自己如何“困难”，请他相助，沈周竟不以为忤，大度地在假画上题上自己的名款。沈周一生家居读书，吟诗作画，优游林泉，追求精神上的自由，蔑视恶浊的政治现实，一生未应科举，始终从事书画创作。他学识渊博，富于收藏，交游甚广，极受众望。文徵明因此称他为飘然世外的“神仙中人”。

文徵明，其父与沈周是朋友，他本人是沈周的学生，一生过着舒适的士大夫生活，才华横溢，54岁时被荐举为翰林待诏，所以世人也称他为“文待诏”。居官4年后辞归，自此后，他专心致力于书画创作，其诗书文画无一不精，人称“四绝”。书法诸体皆佳，尤精小楷，80多岁时还能用蝇头小楷在画上题跋。他的儿子文彭、文嘉也精于书法，文彭更是明清篆刻的一代宗师。

文徵明的山水、人物、花鸟，无一不工。其山水画大多描写江南景物，其人物形象与风度与赵孟頫的风格别无二致。文徵明到晚年具有粗细两种风格，愈晚愈工。他在书法艺术方面也造诣极深，篆、隶、楷、行、草皆游刃有余，尤擅行书和小楷，行书温润秀劲、法度谨严而意态横生，小楷笔画婉转、节奏缓和，与其画风相谐。

他善画兰、竹、菊、水仙，后人称他“以风意写兰，以雨意写竹”，其所画兰竹带有明显的写意特征。他酷爱画兰，所画兰叶繁密纷披，配以古木、坡石、流水，有时还绘上禽鸟，独树一帜，世称“文兰”。山水画更是得沈周精髓，青绿山水、水墨山水俱佳，细笔、粗笔兼善，而且笔墨收放自如，书画融通，充满着清雅韵致的书卷气息和士人情趣。无论是粗笔水墨名作《溪桥策杖图》，还是细笔青绿精品《真赏斋图》，都极具文氏风格，备受后人称赏。《溪桥策杖图》画一人策杖过桥，桥下溪水纯以空白表现，桥边古树则用墨酣畅淋漓，人物寥寥几笔勾勒，颇具沈周粗笔画神韵。与之相比，文徵明88岁时画的《真赏斋图》细画园居之景，青绿设色，意韵闲雅。真赏斋是文徵明的好友、收藏家华夏在无锡太湖边的一所别墅，文徵明此图表现的是一种幽静雅致的闲居意味，图中古木、修竹、假山掩映着草堂真赏斋，室内宾主隔案对坐，品茗清谈。画上的太湖石假山不注重表现其远近纵深，而只注重将各种形状的石头错落有致地组合为一个整体，这种平面造型将人们的注意力集中到了假山的笔墨画法本身，皴笔、淡墨、稀疏的苔点，都恰到好处地表现了太湖石玲珑剔透的特点，梧桐叶一片片平列，虽不真实，但却具有装饰性，室内陈设的古玩器物，也都画得细致入微，颇见画家艺术功力。整幅画具有较强的装饰色彩，以真赏斋名立意，呈现出一派平静安然的气氛。除山水画外，沈周、文徵明使水墨写意花鸟蔚成风气，花鸟中融入了文人的风雅之气，表现出文人画所特有的笔墨情趣，影响到了后世的花鸟画风。

文徵明一生穷究画理，声誉卓著，有不少人靠造他的假画为生。他的性格与沈周相似，是一位谦谦君子，门下弟子众多，与乃师沈周并驾齐驱，继沈周之后成为吴门派领袖长达50年之久。

与沈周和文徵明相比，吴门四家中的唐寅和仇英在出身上都要低微。唐寅出身于商人家庭，

仇英则出身工匠。从总体风格看，唐、仇二人的画风是典型的文人画风格，充满着文人画特有的笔墨趣味。

唐寅工笔写意俱佳，一生游历名山大川，所以山水画题材多样，既有气势雄伟的崇山峻岭，又有风姿清隽的亭台桥榭。人物画中仕女图独具一格，早年工笔艳丽，后期则水墨写意，题材多取自世俗生活。传世画作较多，如《山路松声图》、《落霞孤鹜图》、《孟蜀宫妓图》、《桐阴清梦图》、《李端端乞诗图》等。

庐山高图　明·沈周



仇英比唐寅小20多岁，号十洲，早年为漆工，聪明过人，年轻时即因善画为文徵明、唐寅所器重。后专事绘画。他临摹唐宋名家的画作几可乱真。其人物画造型准确，线条流畅，他笔下的仕女细眉樱唇，削肩纤身，体态柔弱，多愁善感，全不同于唐之丰腴与宋之娟秀，刻画细腻，神采飞动，如《修竹仕女图》、《汉宫春晓图》等。他的水墨人物画，偏于边角构图，人物居于边角，背景配以江南山水，如《松溪高士图》、《柳下眠琴图》等，画卷中流溢着书卷之气，形象精确，工细雅秀，色彩鲜艳，含蓄蕴藉，色调淡雅清丽，融入了文人画尚意主题和笔墨情趣。他还擅画界画，界画主要表现亭台楼阁等建筑，用界尺引笔以使所画之线横平竖直。他对青绿山水的造型能力也很强，精丽而明雅，如《汉宫春晓图》，青绿重彩，描述初春时节宫闱之中的日常生活琐事：梳妆、插花、歌舞、操琴、下棋、吹奏、弹唱、读书、斗草、对镜、观画、画像、送食、挥扇等，图中共画了115个人物，包括后妃、宫女、太监、画师等，每个人物衣着鲜丽、姿态各异，线条勾勒清晰挺秀；楼阁亭台严谨细秀，精致工巧；每个场景都刻画得栩栩如生。仕女虽为唐代装扮，纤弱婀娜的人物造型又显现出明代仕女的风尚。整幅画作色调明丽，弥漫着一种慵懒闲散的宫闱气息。画法主要师承赵伯驹和南宋院体画，融会各家之长，既保持工整精艳的古典传统，又融入了文雅清新的趣味，形成工而不板、妍而不甜、情致细润而风骨劲峭的风格。

仇英与其他三家相比，文学和书法根柢较弱，因此，其画作往往只落名款而无法题诗。但由于他的虚心与刻苦，画艺毫不逊色于其他三家。因为他的画作雅俗共赏，他也成为了吴门四家中最受市场欢迎的一个，假冒临摹仇英画作的人最多。

如果说元代完成了文人画个体样式的建立，



四季仕女图　明·仇英

画之。吴门四家就建立起了以风格为主题的画风。总体来看，吴门四家的文化修养均极深厚，诗、书、画诸艺兼长，绘画题材多样，举凡人物、花鸟、山水都可以做到胸有成竹，风格别样。其间，山水画创作尤为突出，江南风物、文人生活、笔墨趣味、诗画结合、平和典雅是四家的共同特点。与此同时，四家又各具风格，沈周画山水多以粗笔勾勒和浅色渲染，水墨写意花卉独树一帜。文徵明主要为细笔山水，善用青绿重色着染。唐寅的人物画工笔写意均独具一格，仇英擅长着色，青绿山水与工笔人物为其长项。沈周和文徵明的画风承宋元文人一路，变元人的简淡放旷为缜精典雅，唐寅和仇英则更具城市风尚和市民趣味。更为意味深长的是，唐寅与仇英均为职业画家，沈周与文徵明在晚年也已具有了职业画家的特点。而自宋代以来，世人大都视文人画家与职业画家为背道殊途，认为职业画家带有匠气，画是一种商品，文人画家是以画自娱，画是一种纯粹的审美对象。但吴门画派很显然打破了这一界限，他们既是职业画家又具典型的文人画风，这一变化是明中叶后苏州一带市场经济发展的结果。实际上在文人画家中，吴门画派与经济的结合在明末以前最为紧密。

吴门画派在明代晚期达到了极盛，追随者甚众，但其弟子或再传弟子们大都是职业画家出身，他们越来越沉溺于商品画风，作品陈陈相因，越来越缺乏生命力，最后终为松江派所取代。

而江南小桥流水浸润的一门风雅、一族书香，其实也涵蕴了一代甚至是千百年来文人士子整体共同的心理特点和理想追求。

文人画

亦称“士夫画”，泛指中国古代文人、士大夫所作之画，以别于民间画工和宫廷画院职业画家的绘画。北宋苏轼提出“士夫画”，明代董其昌称其“文人之画”，唐代王维为其创始者，并被推为南宗之祖。但旧时也往往借此分类来抬高士大夫阶层的绘画艺术，鄙视民间画工及院体画家。近代陈衡恪认为：“文人画有四个要素：人品、学问、才情和思想，具此四者，乃能完善。”通常“文人画”多取材于山水、花鸟、梅兰竹菊和木石等，借以抒发“性灵”或个人抱负，间或寓有对民族压迫或对腐朽政治的愤懑之情。他们标举“士气”、“逸品”，崇尚品藻，讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，重视文学、书法修养和画中意境的缔造。因此，历代文人画对中国画的美学思想以及对水墨、写意画等技法的发展，都有相当大的影响。



038 唐寅

“江南第一风流才子”

吴门四家之一的唐寅，是明代文人画的代表，也是中国历史上风流才子的代表。

唐寅是苏州人，初字伯虎，后字子畏，晚年号六如居士。他出身于商人家庭，自幼聪明伶俐过人，写得一手好字，16岁中秀才，一路春风得意。但在25岁时，家中突遭变故，父亲、母亲、妻子、幼子、妹妹相继去世。是在好友的支持与劝慰下，他才逐渐振作起来。他29岁到南京应乡试，得中第一名“解元”。第二年，唐寅赴北京会试，富家子弟徐经与他结伴赴考。徐经热衷于交游权贵，暗中贿赂主考官的家僮，事先得到试题。事情败露后，唐寅也受牵连下狱，遭受刑拷凌辱。后经审理，唐寅被无罪开释，但也仅给了他一个小吏职位。唐寅耻于就职，从此绝意仕途，漫游华中、江南名山，饱览庐山、赤壁、瘦西湖、岳阳楼、衡山等风景胜地，为人也变得狂放不羁，出入歌馆舞榭，沉溺于声色享乐，自刻一印为“江南第一风流才子”，谓“醉舞狂歌五十年，花中行乐月中眠”，借此排遣胸中积郁。

从性格上讲，唐寅是风流名士；从身份上讲，他是一名职业画家。“不炼金丹不坐禅，不为商贾不耕田，闲来写幅丹青卖，不使人间造孽钱。”他自作的这首诗恰切地表达了他的生存处境与自由心态。唐寅在苏州城外一处废园旧址筑室，并命名为“桃花庵”，自称“桃花庵主”，并作《桃花庵歌》：“桃花仙人种桃树，又摘花枝当酒钱。酒醒只在花前坐，酒醉还来花下眠。花前花后日复日，酒醉酒醒年复年。不愿鞠躬车马前，但愿老死花酒间。车尘马足贵者趣，酒盏花枝贫者缘。若将富贵比贫者，一在平地一在天。若将贫贱比车马，他得驱驰我得闲。别人笑我太疯癫，我笑

山路松声图 明·唐寅



他人看不穿。不见五陵豪杰墓，无花无酒锄作田。”这首诗流露着唐寅洒脱不羁的性情。他曾试图从宗教中寻求解脱，晚年自号“六如居士”，意为人生万物如梦、如幻、如泡、如影、如露、如电，一切皆空，其间蕴含佛理。唐寅不善持家，晚境凄凉，死后由文徵明、祝允明等好友凑钱才将其埋葬，祝允明为他写了墓志铭。

民间流传的“唐伯虎点秋香”故事其实完全是穿凿附会。唐寅与宁王府确实有关系，但秋香根本与之无关。唐寅40多岁时，曾应江西南昌宁王之请到其家去作幕客，但后来发现宁王有谋反之意，于是便喝酒装疯、狎妓裸露，逼得宁王放他回了苏州。而秋香的原型是江南名妓林奴儿，林奴儿曾师从沈周学画，与唐寅有同门之谊，但在年龄上二人相去甚远，林奴儿要比唐寅大20多岁。因此，“三笑”之说完全出于虚构。民间流传的唐伯虎“夜拥九美”之说也是以讹传讹，唐寅的第三位妻子也是最后一位妻子名沈九娘，恰巧他又画过一幅《九美图》，结果他被想象成了九美环拥、妻妾众多，真实生活中的唐伯虎完全不是小说戏剧中滑稽可笑的才子形象，而是一名历经坎坷、看透人生的悲情才子。

唐寅是一个取材广博的画家，在绘画中独树一帜，自成一路。他行笔秀润缜密，颇具潇洒清逸气韵。山水多取法南宋李唐、刘松年，一变斧劈皴为细长清劲线条皴法，并兼及元人技法。画人物工笔、写意俱佳。画花鸟喜用水墨，清隽峭利，有别于同代的其他画家。其代表作品有《骑驴思归图》、《山路松声图》、《事茗图》、《孟蜀宫妓图》、《李端端乞诗图》、《秋风纨扇图》、《枯槎鸲鹆图》等。

他的代表作《落霞孤鹜图》、《丘壑独步图》是他绘画风格的最好体现。《落霞孤鹜图》是唐寅山水画苍秀一路的代表作，画高岭峻峙，几株茂密的柳树掩映着水阁台榭，下临大江，阁中一人独坐眺望，童子侍立，远处落霞孤鹜，烟水微茫，景物十分辽阔。画法工整，山石轮廓用较干笔皴擦点染，线条变幻流畅，风格潇洒苍秀，

虚阁晚凉图　明·唐　寅



落霞孤鹜图（绢本　水墨）　明·唐寅

此画描绘的是一人正坐在临江水阁中观眺落霞孤鹜，一书童[illegible]，整幅画[illegible]静，落[illegible]，曾借龙王一阵风。”表示他羡慕《滕王阁序》作者王勃的少年得志。[illegible]，用墨较重，[illegible]

构图不落俗套。画上自题诗曰：“画栋珠帘烟水中，落霞孤鹜渺无踪。千年想见王南海，曾借龙王一阵风。”作者显然是借王勃的少年得志来一吐壮志难酬的郁闷。此画近于南宋院体，和他借鉴北宋、元代的作品风格不同，是他盛年时的得意之作。

他以高度的文化修养，深化了艺术表现的层次。《丘壑独步图》构图幽奇，意境清旷，运笔仪表隽秀，皴染细丽，墨色苍润。山峦间泉水曲流，潺潺有声，在小桥曲径、杂树枯枝间，一位“襟带玄古、气度儒雅”的文人袖手伫立，若有所思。人物虽小，却刻画精细，树木勾勒简洁凝练，谨细却不拘束，物象真实而不失韵味，在唐寅作品中另具一格风貌。

唐寅画得最多也最有成就的是山水画。较之沈周、文徵明和仇英，他的山水视野因为亲身所历而变得更为广阔，这也使得其画充满了吴地画家所没有的雄浑之气。他的山水画大多表现雄伟险峻的重山叠嶂、楼阁溪桥、四时朝暮的江山胜景，有的描写亭榭园林和文人雅士悠闲的生活。山水人物画题材丰富，多以隐逸遁世为主题，反映了画者的心境。大幅气势磅礴，小幅清隽潇洒。所画名山都是江南山川名胜，写实性很强，如身在画游。其代表作如《山路松声图》，整幅画远景为高大雄伟的山川，前景的山岩之间有一桥相连，一高士立在桥上负手观望，一童子抱琴随后，高山上奔流而下的瀑布穿桥而过，瀑布的曲折流势将人的目光移向高远处的层层山峦，中景有三棵巨松，枝干虬曲，松泉相映，似可闻声，极尽清妙。画的右上角有自题诗：“女儿山前野路横，松声偏解合泉声。试从静里闲倾耳，便觉冲然道气生。”唐寅在用浓墨皴染山石时留出道道空白，使山岩的硬峭质感呼之欲出，这是他独有的一种技法。另外，画中的人物也不像其他文人山水画只作为点缀，而是刻画得十分精细，神采飞扬，加深了画作的立意。

唐寅的山水画还有一类是描绘庭院小景的，如《事茗图》、《毅庵图》等，都是表现友人庭院书斋的生活小景，构图疏朗，渗透着恬淡安谧的诗意。晚年的山水画作则呈现出另一种风貌。在经历了无数的失意痛苦之后，唐寅似乎更多地将关注点落在了人而非景的身上，画上远景山峦往往只画一个轮廓，有时甚至不画远景，画面上只有几株树、一个人物，不再作任何渲染，构图十分简单，但画家寓意却表达得分外强烈。如《秋风旧怀图》，整个画面上只有一直一斜两株柳树和一名高士，其中一株树已被截断，只剩树根，柳叶凋零，只余光秃的柳枝在寒风中瑟动，高士斜倚在树旁，在寒风中缩肩回首。画面中弥漫着强烈的萧索之意，画家显然不再重视景物的皴擦渲染，而着意于呈现自己孤寂凄清的心境，每一笔线条似乎都含蕴着画者的失意和颓唐。

唐寅的山水画固然最为优秀，但名声最大、流传最广的却是仕女图。较之唐代张萱、周昉的仕女画，唐寅笔下的仕女别开生面。唐寅的仕女不再是丰腴高髻的唐装美女，而是柳眉樱唇的明代佳人，弱不禁风，令人生怜。《孟蜀宫妓图》为其工笔仕女代表作。该图工整秀丽，色彩搭配巧妙，构图富有节奏感。在技法表现上，唐寅创造出了“三白法”，即在仕女的额头、鼻尖和下巴三处以白粉点染，以表现其娇艳，后世很多仕女画家都沿用这一手法。《秋风纨扇图》是其写意仕女的代表作，该图取材于汉成帝之妃班婕妤失宠于成帝后，自作纨扇诗，将自己的命运比拟为秋风起后被弃掷的纨扇，唐寅以纨扇入画，颇有同病相怜的身世之感，取的也正是这种世态炎凉之意。画家用笔洒脱飘逸，笔墨含蓄而婉致，画中全用白描，不设色，背景基本空白，右侧几竿细竹，右下一角坡石，空旷萧瑟之意油然而生，画中仕女神情略带忧伤，凝眸远望，似有所期盼，



孟蜀宫妓图 明·唐寅

衣带轻飘，风姿绰约，楚楚动人。上题绝句一首："秋来纨扇合当收，何事佳人重感伤。请把世情详细看，大家谁不逐炎凉。"较之以往的仕女画，唐寅更明显注重于人物神情的描绘。因此，其仕女画格外富有韵味。史载唐寅"醉后专捡败笔处拟试榈美人，以笔染两颊，丰姿绝代。转觉世间胭粉如垢尘，不及他妙笔生花"，其画一出，笔下的仕女丰姿妖娆、鲜活灵动，令世间粉黛皆失颜色，可见笔下手法实在了得。

除山水、仕女画以外，写意花鸟也是唐寅的长项，其代表作为《枯槎鸲鹆图》，画风恣意，一根枯枝自右下方曲折向上伸展，一只八哥栖于枝头，引颈鸣叫。枯枝上点缀不多的叶片，右上角题诗："山空寂静人声绝，栖鸟数声春雨馀。"唐寅以草书笔意入画，简淡从容却又生趣盎然。

唐寅之所以如此受世人爱重，除其卓尔不群的书画外，诗文也往往声名远播。其诗真切平易，不拘成法，大量采用口语，意境警拔清新，对人生、社会常怀不平之气。如《把酒对月歌》："我愧虽无李白才，料应月不嫌我丑；我也不登天子船，我也不上长安眠；姑苏城外一茅屋，万树桃花月满天。"有的写得感慨万千，如《一世歌》："人生七十古来少，前除幼年后除老。中间光阴不多时，又有炎霜与烦恼。花前月下得高歌，急须满把金樽倒。世人钱多赚不尽，朝里官多做不了。官大钱多心转忧，落得自家头白早。春夏秋冬捻指间，钟送黄昏鸡报晓。请君细点眼前人，一年一度埋荒草。草里高低多少坟，一年一半无人扫。"有的则写得沉痛悲凉，如《绝笔诗》："生在阳间有散场，死归地府也何妨。阳间地府俱相似，只当漂流在异乡。"又如诗云："万事由天莫强求，何需苦苦用机谋；饱三餐饭常知足，得一帆风便可收。生事事生何时了，害人人害几时休；冤家宜解不宜结，各自回头看后头。"他的诗作字字句句都浸透着颠沛流离的人生感喟。

唐寅的书法出自赵孟頫一体，俊迈超群。除诗文外，他还能多采用民歌形式作曲。"古来才命两相妨"，唐寅的一生跌宕苍凉，但也正是因了这样的坎坷际遇，才成就了这样一位旷古奇才，至今坊间街巷、舞台荧屏依然演绎着这位风流才子的韵事遗风。原来艺术可穿越千万年时光，总是给人以隔世的陈香，愈久愈浓愈冽。

039 “狂狷之士”


徐渭

晚明的士林中掀起着一股十分强劲的叛逆思潮和追求个性解放之风。诗文界有推崇“性灵”的公安“三袁”——袁宗道、袁宏道、袁中道，戏剧界有“以情为尊”的汤显祖，思想界有提倡“童心”的李贽，书画界则有开创大写意画派的“狂狷之士”徐渭。

徐渭（1521-1593），字文长，号天池山人、青藤居士，有时也署名田水月（将“渭”字拆开），还有天池渔隐、金垒、金回山人、山阴布衣、白鹇山人、鹅鼻山侬等别号，从其名可见他狂放不羁的性情。

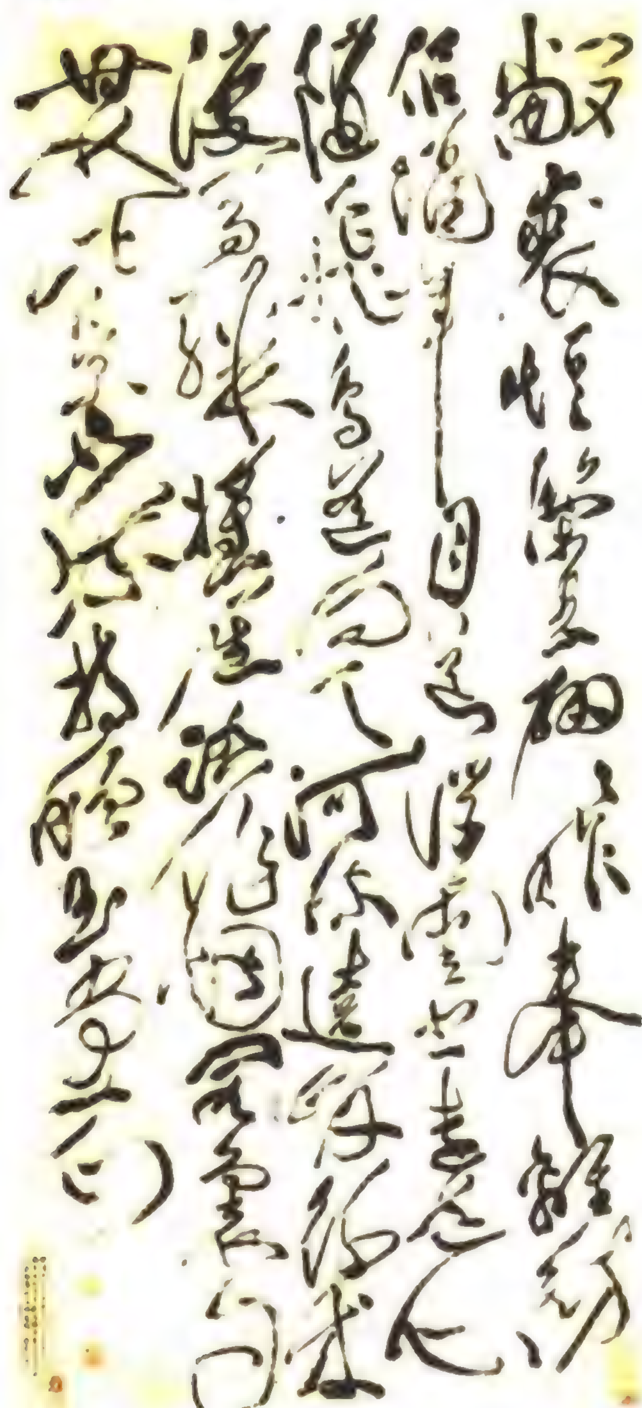
徐渭的一生充满着动荡与痛苦。他年少多才，但却屡试不第，八次乡试未中，到40岁才中举人，后任浙闽军务总督胡宗宪的幕僚。他在军事、经济、政治方面都表现出卓越的才干，深得胡的信任和倚重；徐渭也将胡视为自己的知己与伯乐，将所有希望与抱负都寄托于他的身上。他在诗文中热情地歌颂了抗倭爱国的英雄，曾为胡宗宪起草《献白鹿表》，得到明世宗的极大赏识。但不久胡宗宪被弹劾为严嵩同党，下狱自杀。徐渭深受刺激，精神世界完全坍塌。他用利斧猛击头部，导致头颅碎裂、血流满面，还将3寸多长的铁钉钉入耳中，又长期绝食，但几次自杀都没有死成。由于精神失常，他怀疑妻子与和尚通奸，遂失手杀妻，致其被捕入狱，度过7年牢狱生活。幸亏好友张元汴相救才得免死刑。出狱后已53岁，这时，他才真正抛却仕途之心，开始了自己的创作生涯。在出狱直至去世的二十几年中，他一直以卖画为



五月莲花图 明·徐渭

生。但桀骜性情始终如一。他卖画却不善于经营，别人用两碟野鸭肉、牛肉和三卮酒就能换到他的一幅梅花。徐渭晚年潦倒不堪、贫病交加，其中只在张元汴去世时去张家吊唁以外，一概杜门谢客。最后倒毙街头，死前身边唯有一狗与之相伴，床上连一铺席子都没有，人们用一领破席裹尸草草地埋葬。后人曾作一首"十字歌"来总结徐渭的一生："一生坎坷，二[illegible]，[illegible]，四处帮闲，五车学富，六亲皆散，七年冤狱，八试不售，九番自杀，实（十）[illegible]！"

草书轴　明·徐渭



他一生不得志，常"忍饥月下独徘徊"，却依然士子风雅情性不减，"几间[illegible]，一个[illegible]"，[illegible]自在。徐渭对权势不谄媚，权贵[illegible]，[illegible]。凡前来求画者，须值他经济匮乏之时，这时若投以金帛，顷刻即能得之，若恰巧囊中有钱，就是给的再多也难得一画。据说山阴知县高云调任宁波知府，全县豪绅都来送行。徐渭闻讯后，[illegible]了一幅"青天高一尺"书轴。当高知县洋洋得意地把徐渭的书轴高挂在堂前时，许多人有了不解，[illegible]。徐渭笑道："因为我们山阴县的地皮被他刮低了一尺，[illegible]我送他'青天高一尺'"，大家才恍然大悟。而高云得知原委后，红着脸把这幅书轴取下。

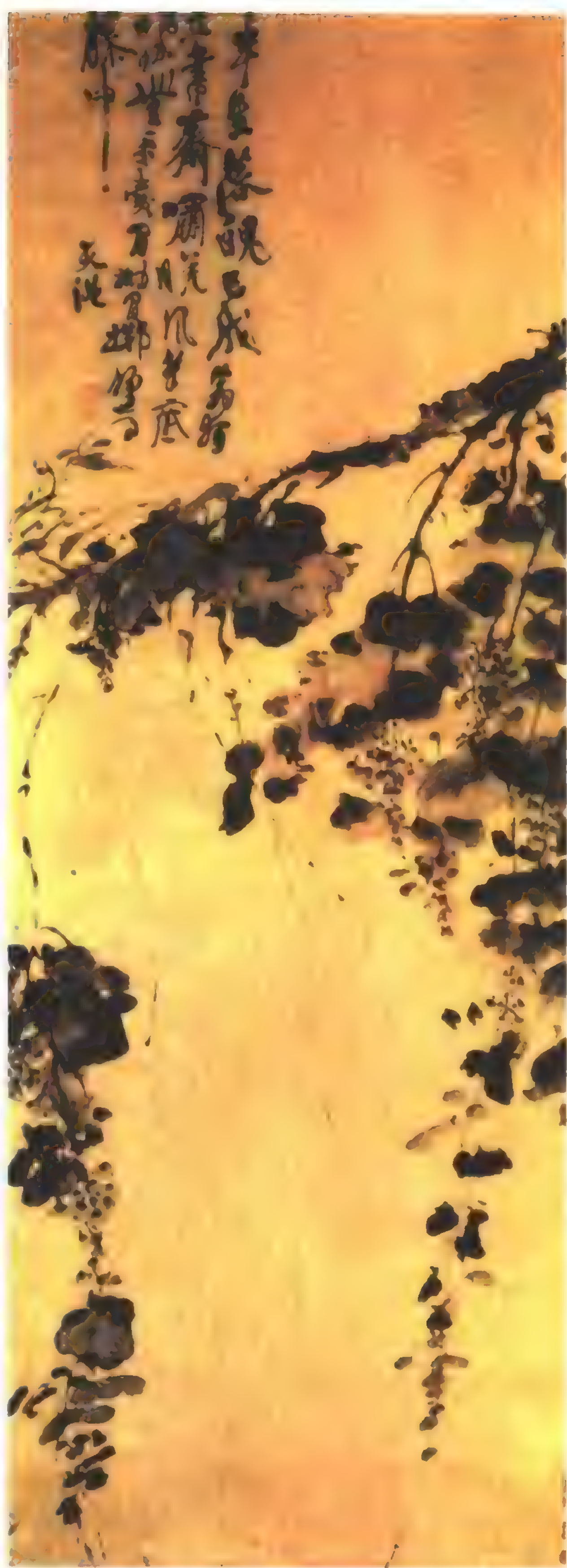
命运的困蹇更激发了他的抑郁之气，他性情狂放洒脱，愤世嫉俗，加上天生不羁的艺术秉性，"放浪曲糵，恣情山水"，一泄自己内心忧郁情性。于是，悲剧的一生却造就了一个艺术天才。

徐渭文才斐然，诗文风格清奇，不落窠臼，著有《诗文全集》。他还是一位知名的剧作家，所作杂剧《四声猿》深为汤显祖、马骥德等曲学家称赏，并有戏剧论著《南词叙录》问世。他行草学米芾和黄庭坚，不拘法度，最擅长气势磅礴的狂草，恣肆纵横，满纸狼藉，笔意奔放如其诗，苍劲中姿媚恣意跃出，不论书之法度而论书之神韵。[illegible]"八法之散圣，字林之侠客"。徐渭在创作上肆意而为，全然[illegible]风度："[illegible]落笔，[illegible]、[illegible]，[illegible]，[illegible]奔去！"他的诗文书画处处弥漫着一股郁勃不平之气和苍茫迷惘之感。

徐渭虽自评其艺术成就是"吾书第一、诗二、文三、画四"，其实在后人看来，还是他的水墨大写意花鸟最为著名。凭此，他成为这一派的开山

宗师。他的花鸟画早已超出了单纯的写生，也不追求吴门四家的文人雅趣，而是惊世骇俗，用笔狂放，墨汁淋漓，烟岚满纸，泼溢着半生的愤懑、不平与狂放之气。因其不拘形似，创水墨写意画新风，与陈道复并称“青藤、白阳”，对后世的影响很大，历来为世人所称道。他画的牡丹，不着颜色，[illegible]，本为富贵象征的牡丹在[illegible]笔下却充满了泼辣与豪放的咄咄气势。他画的[illegible]一气呵成，笔墨间似乎充盈着一股激愤力量。如《墨葡萄图》，其表现手法便独出一格，一枝葡萄自画面右上方蓦然伸出，藤条纷披而下，泼墨点画的葡萄珠晶莹剔透。徐渭擅用生纸作画，生纸的吸水性很好，为便于控制墨的渗透效果，徐渭在墨水中加入了胶，使得画作独具韵味，葡萄叶正是运用了这种技法。该画的左上角有徐渭自题诗曰：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”诗意、书法与酣畅的画意相得益彰。一串普通的葡萄能画得如此感人，皆因画中积蓄了太多的意气与积郁，相信徐渭应该是在瞬间泼墨挥就此画。所以，任何人见到这幅画，都会被那扑面而来的蓬勃生机与率真任性之气所震慑。

徐渭的写意花鸟并非信笔涂抹，而是寥寥几笔就抓住了物体的特征和神韵，这与他平时认真观察生活是分不开的。他亲自种竹，养葡萄，所以才能以简约的笔墨概括出花木的形象。除葡萄、竹石之外，他还画有一幅长卷《杂花图》，共画了牡丹、石榴、荷花、梧桐、菊花、南瓜、扁豆、紫薇、葡萄、芭蕉、梅花、水仙、竹子等13种花果，连题跋在内共十多米长，全用水墨画成，形体各异，笔意纵横，集中体现了大写意花卉的风姿情趣。在徐渭的写意花卉中，画上的题诗往往是画作不可分割的一部分，如《榴实图》，只用水墨画一开口的石榴，题诗云：“秋深熟石榴，向日笑开口；深山少人行，颗颗明珠走。”深山中熟



墨葡萄图　明·徐渭



菊竹图　明·徐　渭

透过无人摘取的野石榴正是徐渭命运的象征。

从技法上看，用水墨来画花卉，并非徐渭独创，他的这种写意手法，早在宋元文人以梅、兰、竹、菊表现画者品格时就开始了。吴门四家更着意在写意花鸟中寄托文人雅趣，但这些画法大都表现文人超然物外的闲情雅致。唐寅笔下已开始在画中寄寓身世感慨，但还比较内敛，只有到了徐渭这里，才把传统的水墨写生技巧升华为大刀阔斧、睥睨天下的高度，墨酣笔健，流露出豪迈的胸襟和气度，所以才能成就如此酣畅淋漓的大写意画法。他的画不求形似求神韵，气韵横生，烟岚满纸，色彩成了情感的最佳表现形式，画面上浓淡不一、大小不一的墨迹其实都是徐渭内心情感的宣泄。

徐渭亦擅写竹和芭蕉，画的墨竹妙出为"化工无笔墨，个字写青天"，他能画雪中之竹，常用破笔、断笔为之，初时一点也不像竹子，等到用淡墨勾染，以笔中飞白做叶上积雪，竹的形神跃然纸上。徐渭画芭蕉，有时泼墨为之，有时则施以勾勒，十分精致。另外徐渭所绘山水，纵横不拘绳墨，所绘人物亦具生动。

徐渭去世20年后，明代"公安派"领袖袁宏道偶于友人陶望龄家翻到一本徐渭的诗文稿，虽"恶楮毛书，烟煤败黑，微有字形"，但他只读了几篇就不禁拍案叫绝，惊问此人是今人还是古人？并拉起陶望龄一起彻夜阅之，"读复叫，叫复读"，以致惊醒童仆。此后，袁宏道倾力收集徐渭遗作，极力推崇徐渭，认为其诗文"一扫近代芜秽之气"，为明代第一，其书法亦在王雅宜、文徵明之上，并为他写著《徐文长传》，可以说袁宏道是徐渭第一个知音。后来追随者不计其数，八大山人、扬州八怪、齐白石、吴昌硕等均受其影响，郑板桥就自称是"青藤门下一走狗"，齐白石也"恨不生三百年前，为青藤磨墨理纸"，吴昌硕则称赞徐渭是"画中圣人"。

"狂狷文士"徐渭生前寂寞，死后盛名，犹如青竹的孤高，愈是天才愈是不为世人所理解，只有时光才能验证他们的存在价值。徐渭孤介狷狷有傲世的资本，足以抵挡世间尘风俗雨，其人其画因其独特的个性而愈益灿然生辉。

040 陈洪绶

“虽千金不为动笔”



当山水画由写工走向写意，并且走向个性化表现和抽象化时，明代的人物画也出现了张扬个性、标新立异的趋向。今人将这种变化称为明末的“变形主义”画风。其中的代表人物是陈洪绶。

陈洪绶（1599－1652），字章侯，号老莲，浙江诸暨人。陈洪绶幼年时即显露出过人的绘画才华，相传他4岁时在粉壁上画的关羽像，让一个亲戚疑为是真关羽，慌忙跪拜，并从此把这间房子作为专门供奉关羽的地方。10岁时，杭州的名画家孙杕、蓝瑛等见到他的画作，惊为天人。孙杕叹曰：“使斯人画成，道子、子昂均当北面，吾辈尚敢措一笔乎？”而蓝瑛也自愧在人物写生上力不及洪绶，并从此发誓不再画人物：“此天授也。”陈洪绶后来拜蓝瑛为师学习花鸟画。

自年轻时代起，陈洪绶就对绘画有着十分精到的见解。杭州学府中藏有宋代李公麟所画孔子及七十二弟子石刻画，陈洪绶闭门临摹了10天，见到的人都说他画得很像。他接着又画了10天，在笔法上数加变化，临出来后，人们都说不像了，陈洪绶却很高兴，因为他的目的不是临摹而是创新。这充分说明陈洪绶在绘画上的独到见识。

他热衷于科举，但屡次应试都以落榜而告终。崇祯年间，由于画名远播，陈洪绶被崇祯帝召入宫中，临摹历代帝王像，因而得以饱览宫廷名画，眼界大开，对其创作产生了很大影响。但他也亲眼目睹了明朝朝政的腐败，于是在明亡的前一年，毅然离京，返回故乡，以卖画为生。听到清兵南



莲石图



吟梅图 明·陈洪绶

下的讯息，他悲痛欲狂，绝望之下，到绍兴云门寺剃度为僧，号悔僧、老迟、悔迟、云门僧，寄寓自己痛悔的心情。陈洪绶一生秉性孤傲倔强，最后饮恨而终。

陈洪绶能诗文，擅书画，精工花鸟，兼能山水，尤以人物画成就最高，著有《宝纶堂集》、《避乱草》等。他的笔墨向以高古人物画著称，与崔子忠齐名，时有“南陈北崔”之称。后与蓝瑛、丁云鹏、吴彬合称“明末四大怪杰”。笔法古拙挺秀，造型夸张，具有独特的绘画风格。

他的画作常采用对比和夸张的手法，表现内在的生命力。如画古梅，树干淡而粗，分枝浓而细，有力地衬托出古梅的特质；画荷花时，他将荷叶画得近乎圆形，然后用肥大的花朵来冲破荷叶的边缘，显得生机勃勃。陈洪绶19岁创作的《屈子行吟图》体现了他艺术的早慧。正值明朝行将崩溃，他借历史故事抒发一种忧国忧民的哀怨情怀。古树野花、顽石曲径、空白天地凝成一个荒凉萧寂的深山古道意境，屈原面容憔悴，垂须伫立，昂首远视。他所创作的屈原像，至清代两个多世纪也无人能超越，被誉为屈原像的经典之作。他的《归去来图》写于明亡以后，是借陶渊明的形象来规劝好友周亮工不要降清，作品着力描画其中的《解印》一段，并题词“糊口而来，折腰而去，乱世之出处”，其用心可谓良苦。

《晞发图》是陈洪绶成熟期作品。晞发，指的是把洗净的头发晾



《西厢记》插图

下。画中，一长发披肩、胡须浓密的高士坐于石案前，案旁植有菊竹，案上放冠、簪等物，还有一个小火盆、一钵、一勺。高士的头部明显偏大，身体的其他部位特别是胳膊比例明显偏小，似乎正与人清谈，双手作势，口唇微张，人物须发的线条勾勒有力，衣褶线条流畅中略见顿挫，显出衣料的质感，高士相貌夸张变形，充满了文人画高雅的朴拙意趣。曾经一度出家的陈洪绶，也涉足道释图画，他在改穿僧服后的一段时间内只攻佛画。还有他的仕女画人物大都丰满圆润，带有唐代仕女遗风，造型上则明显头大身短，眼距很宽，天真烂漫，高雅脱俗，沿用了唐寅的“三白法”，在额头、鼻尖、下巴三处略施白粉，嘴唇则用红色轻点，顿时，人物神韵呼之欲出。

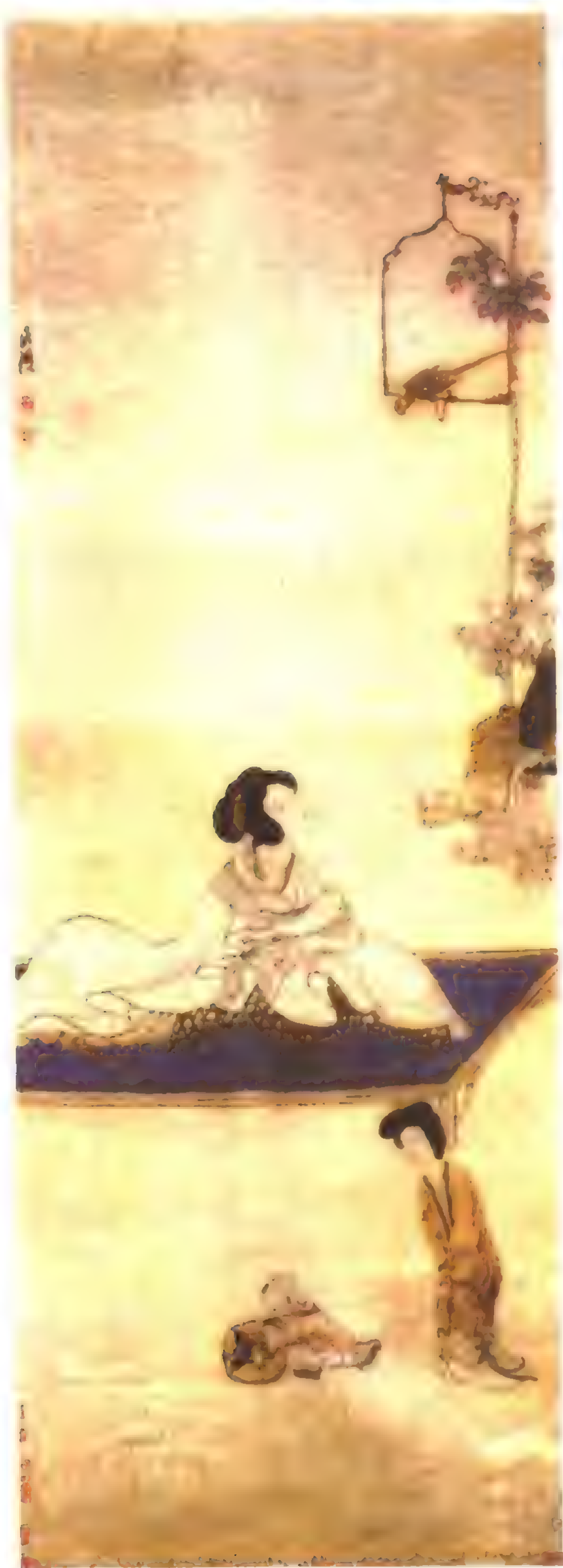
明中叶以后，戏曲、小说流行，成为当时的畅销书，雕版印刷技术也得到很大发展，与文字相配合的插图应运而生。文人画家与雕版高手合作，中国的版画进入了黄金时代。版画中的人物画首推陈洪绶。他的版画主要用于书籍插图和纸牌（叶子），名作有《九歌图》、《屈子行吟图》、《水浒叶子》、《正北西厢》、《博古叶子》等。

《西厢记》在明代刊本极多，其中张深之先生《正北西厢》以插图精美著称。全书共有6幅版画，分别为莺莺像、目成、解围、窥简、惊梦和报捷，所有插图均为陈洪绶所绘。其中“窥简”一图，画得最为生动。“窥简”的情节是红娘为张生传书与莺莺。画面背景为春、夏、秋、冬四扇屏风，花鸟树木绘制细腻生动，衬托出主人的身份。莺莺立于屏风前，正全神贯注、羞怯而喜悦地细读张生来信。红娘则躲在屏风后偷看，她一手背于身后，另一手将手指吮在嘴边，显得喜悦调皮。全图突出了一个“窥”字，显出画家之匠心独具

《水浒叶子》和《博古叶子》是民间流行的娱乐酒牌，陈洪绶在《水浒叶子》中刻画了40位水浒英雄，造型古拙夸张，人物神采各异，线条

晞发图　明·陈洪绶





斜倚熏笼图　明·陈洪绶

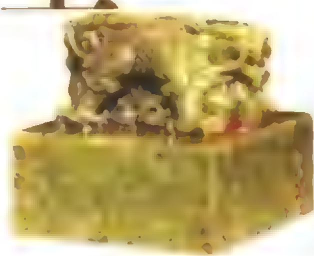
短促，起笔重，收笔轻，清劲有力。此图一经面世，百姓争相购买，文人画家均交口称赞，以致后世画工在绘写水浒英雄时难以跳脱出他的画风。《博古叶子》是陈洪绶去世前一年所作。由陈洪绶的好友、明末徽派雕版高手黄建中镌刻。这套图共48幅，选择了韩信、卫青、陶渊明、杜甫等48个著名历史人物，以古人风神来寄寓自己的人生感慨。黄建中的精湛技艺与陈洪绶的设计堪称珠联璧合，忠实地展现了陈老莲晚年的画风和精神状态。可能受五代禅月大师贯休的影响，他的人物造型怪诞变形，线条清圆细劲，风格疏旷散逸，晚年要比壮年更炉火纯青，愈臻化境。人物头大身短，显得颇有稚趣朴拙，线条布置愈趋古朴率真，不像壮年期那样凝神聚力，细圆而利索，却显得更加苍老古拙，勾线也十分随意，意到韵至，其人物及笔墨的舒缓状态，达到了中国传统文人审美的最高境界。

陈洪绶一直怀有儒家士大夫的入世品格，明亡带给他深深痛苦，他又颇具叛逆和狂放性格，于是，他经常放浪形骸，数月不洗颜发。应试落第，他以醇酒妇人自遣，“顾生平好妇人，非妇人在坐不饮；夕寝非妇人不得寐。有携妇人乞画，辄应去。”（毛奇龄《陈老莲别传》）落发为僧，陈洪绶依然不改其性，“纵酒狎妓如故，醉后语及身世离乱，辄痛苦不已”。他亲眼目睹忠臣义士纷纷遭贬，朝纲大乱，壮志难酬、报国无门，只有纵酒恣性才能稍稍平复一些心头郁结。陈洪绶士人情怀，卖画为生，却看淡金钱；对权贵极为反感，却经常作画济贫，但权贵“虽千金不为动笔”。有一次，一个老兵请他喝酒，要他作画题诗，他慨然应允。他去世前的秋天，朋友戴茂齐送他一幅文徵明的花鸟画，一个朋友因儿子生病，他就把画抵押一些钱，给朋友儿子做药费，自己又画了“博古叶子”回赠给戴茂齐。

陈洪绶的一生，才华横溢，独标个性。自清以来，他的人物画一直被奉为楷模。鲁迅先生就非常推崇他并一直搜集其作品，认为他是当之无愧的人物画大师，其画是一代绝作。

041 晚明画坛宗主

董其昌



明中叶后，以苏州为中心形成了吴门画派，到明代晚期，在与苏州相距很近的松江地区也兴起了一个重要画派——松江派。两派都以元代文人画风为宗尚，但松江画派却明显要与吴门画派划清界限。原因很复杂，从画家组成上看，吴门画派成员大都是中下层文人，隐居林下，无意仕途，但不排斥卖画为生。松江派的成员大都是官宦身份，生活际遇要好于吴门派，所以有人把松江派定位为缙绅艺术。这一派中也有卖文卖画者，但大都有意回避此事。从风格上看，吴门画派具有鲜明的平民知识分子色彩；松江派的画风则明显倾向于贵族趣味，有意与当时勃兴的市民文化区分开来。松江派的最重要人物就是董其昌。

董其昌是晚明画坛宗主，执艺坛牛耳数十年，其绘画长于山水，注重师法传统，追求平淡天真的格调，讲究笔致墨韵，墨色层次分明，拙中带秀，清隽雅逸。《画史绘要》评价道：“董其昌山水树石，烟云流润，神气俱足，而出于儒雅之笔，风流蕴藉，为本朝第一。”他的绘画对明末清初的画坛影响很大，并波及到近代画坛，不少学者称其所生活的17世纪为“董其昌世纪”。

董其昌字玄宰，号思白，又号香光居士，华亭（上海松江）人，35岁得中进士，步入仕途，历万历、泰昌、天启、崇祯四朝，其间政治风云诡谲，但他小心谨慎、八面玲珑，对政治极为敏感，一待风波骤起就辞官归乡，因此仕途春风得意，80岁时以太子太保的高位退休。董其昌具有较强的交际手腕和圆通的政治能力，他以风雅的

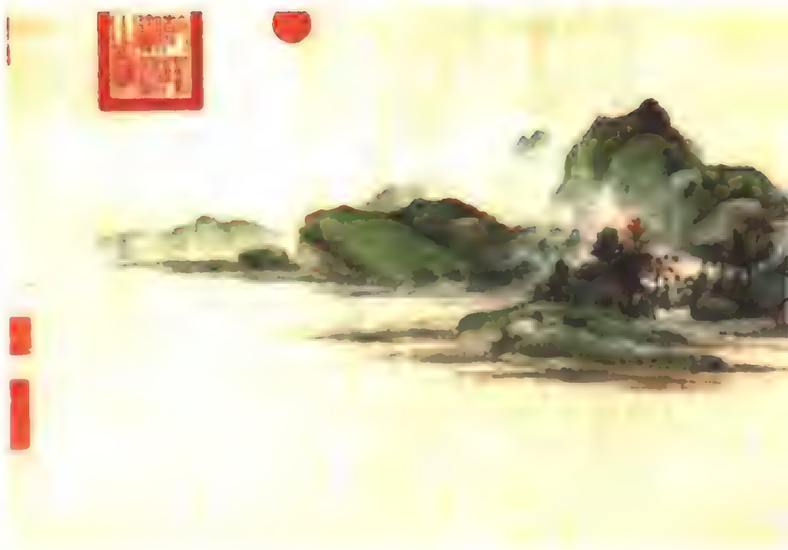


马鞍山色 明·董其昌

书画品艺与权贵豪门结交往来，他的书画作品被大量用于官场、艺坛的交际，以一种非政治的方式达到功利性的目的。这些手段不但使他得以自保，而且还在身边聚集了大量的政界朋友、在野学者和商人。他本人还是一个很有名的收藏家，他所观赏到的古代艺术精品超过了任何同时代的人。仕宦高官、艺术大师、鉴赏名家这三重身份，使得董其昌的声誉在当世无人能与之比肩。

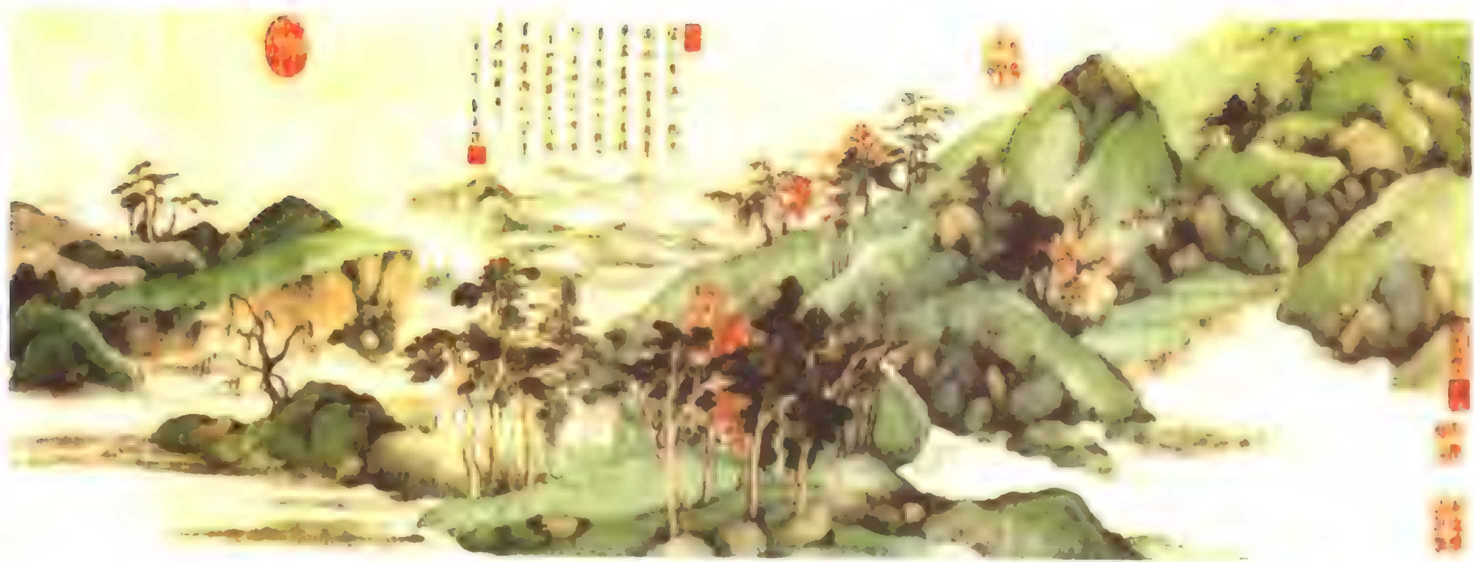
董其昌遍观历代名画，借用禅宗之说，分历代山水画为南北二宗。南宗相当于禅宗中的“南宗”，讲求“顿悟”，注重天赋、笔墨趣味和率真天性，这一支从唐代王维开始，到五代的董源、巨然、李成，范宽直到宋代的米氏父子和元四家；北宗相当于禅宗中的“北宗”，讲求“渐悟”，重笔墨，重技法、重精工模拟，这一支从唐代李思训父子开始，到宋代的赵伯驹兄弟、马远、夏圭等。董其昌明确推举南宗，认为南宗才是文人画的正宗。基于这种观念，董其昌的作品大都不太注重技法的锤炼，而偏重文人修养，不注重造型的准确，而关注笔墨韵味。他的画作，特别强调笔墨虚实，追求画面的朴拙和平淡天真的意境，善于以书法入画，将书法笔意融会于绘画的皴擦技法之中，力求在疏淡的笔墨形式中营造含蓄内蕴的士人气质，从而形成自己的特色。后世甚至有人指出董其昌是一个不会画画的绘画大师，他的成就是建立在他深厚的书法功力上的。

孝经篇（楷书） 明·董其昌



从绘画的题材看，董其昌善于重复古代名家的题材，追摹古人之迹，不过其摹古并非泥古不化，而是典型的再度创作。具体而言，就是将古人的绘画特点加以融会贯通，既有古人的精致韵味，又兼文人的潇洒风度，再加上本身的书法意趣，使得画作具有了鲜明的董氏风格。如《青卞山图》就是仿“元四家”之一王蒙的《青卞隐居图》而作，虽然题材一致，但董其昌却赋予了这一题材以新的笔墨意境。在这幅画作中，他并不注重空间远近关系的处理，而将心思用到了线条与墨色上。山、树都处在了一个平面空间中，似乎是一些随意放置的抽象符号，但疏密有致，线条粗细、长短、曲直、疏密，千变万化，即使画远山、远树也不放弃线条的勾勒，颇得书法的笔趣。墨色则与他的书法用墨一脉相承，不用焦墨，而纯以淡墨，以保持墨色的纯净，整幅画作不求形似，抽象意味很浓，但却使人强烈地感受到画家的独特风格。

《昼锦堂图》是一幅青绿山水，按董其昌



青卞山图　明·董其昌

所论，青绿山水本为北宗所长，董其昌此画就是有意以南宗手法对其进行再创造。昼锦堂是宋仁宗时宰相韩琦的别墅，欧阳修曾为之撰写《相州昼锦堂记》，董其昌将这段文字以行书录在了卷后。画面表现夏秋之交，一片茂林山川，开阔辽远，丛树掩映之中有数间茅屋，应该就是韩琦的昼锦堂。全图不用墨线勾勒，而纯以颜色表现，如树根部的青苔多用花青色点染，浓淡相间，错落有致，山石则以石青、石绿、赭石等进行晕染或接染，树叶画法多样。整幅画作颜色鲜亮，但意境淡雅，引人沉浸其中。画面的自娱意味明显多于写实色彩，深得文人画之精髓。

除绘画外，董其昌的书法也卓然自成一家。董其昌走上书法艺术的道路实出偶然，他在《画禅室随笔》中自述学书缘由：他17岁时参加会考，松江知府衷贞吉在批阅考卷时，本可因董其昌的文才而将他名列第一，但嫌其考卷上字写得太差，遂将第一改为第二，同时将字写得较好些的董其昌堂侄董源正拔为第一。这件事极大地刺激了董其昌，自此发愤钻研书法，先学颜真卿、虞世南等唐人书法，后认为唐书不如魏晋，便改习钟繇、王羲之等人的书迹，自称得到了古人精髓，书法造诣不让当世书法名家文徵明和祝允明。

董其昌的书法以行草造诣最高，小楷也自成一家，其用笔和书风综合魏晋、唐、宋、元人的书法特点，书风飘逸空灵，风华自足。字迹如行云流水，古雅平和，风神独绝；笔画圆劲秀逸，平淡古朴；用笔精到，始终保持正锋，少有拙滞之笔；章法疏朗匀称，用墨枯湿浓淡，尽得其妙。其书迹在当时已“名闻外国，尺素短札，流布人间，争购宝之”。清代康熙、乾隆均十分爱重董其昌的书法，二帝亲临手摹董书，常列于座右，晨夕观赏，康熙南巡时还特意为董其昌祠堂书写了“芝英云气”的匾额。因此，一直到清中叶，书坛都以董书为宗法而备加推崇，致使董书风靡一时，出现了满朝皆学董书的热潮，一时追逐功名的士子几乎都以董书为求仕捷径。但董其昌的书法，历来评说褒贬不一：清代著名学者、书法家王文治《论书绝句》赞其书法为“书家神品”，谢肇誉其“合作之笔，往往前无古人”，周之士说他“六体八法，靡所不精，出乎苏，入乎米，而丰采姿神，飘飘欲仙”；而包世臣则批评他“行笔不免空怯”，康有为则讽刺他虽有盛名，却“如休粮道士，神气寒俭，若遇大将整军厉武，壁垒摩天，旌旗变色者，必裹足不敢下山矣”。可谓仁者见仁、智者见智。



采菊望山图　明·董其昌

董其昌丰富的学养、精湛的书画技艺、独到的鉴赏眼光还使他成为了书画理论大家。他的《画禅室随笔》、《容台集》等都是这方面的名作。他对书法的评价直接影响到了后人对书法史的认识，他曾言称：“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意。”第一次以韵、法、意三个概念来界定晋、唐、宋三代书法，这一观点一直被后人沿用至今。在画论方面，他对文人画的评述，关于南宗北宗的理论更是覆被明清。他对文人画的一系列严格限定，对北宗非文人画的极力贬低，无形之中促成了文人画的贵族化和官方化。从积极的方面讲，他自身的艺术实践和对笔墨趣味的极力推崇使得文人画更加精致优雅，对文人画的发展起到了非常重要的作用。但是，文人画发展到清代，逐渐变成了宫廷艺术，与标榜自娱的宗旨已完全背道而驰。有论者指出，这一看来奇怪的现象，其实就是从董其昌开始的。董其昌作画强调写意，使绮丽多姿的山水更富有浪漫色彩。尤其是他兼长书法、诗文，每每绘完山水，便题以诗文，行楷簇簇如行蚕，闪闪如迅霆飞电，全图诗书画相映成趣、和谐一致，富于抒情意境。董其昌的画作，因而成为明代文人画[illegible]的典范。

清代书画家傅山曾以书论品，以人论书，痛贬董其昌虽书画精致绝伦，人品却低劣卑微，[illegible]少君子风度。这是一家之言，艺术和人生是否契合得完美，人品能否影响书品，一直以来成为人们讨论的话题。

结　体

亦称“结字”、“间架”、“结构”。指每个字点画间的安排与形势的布置。汉字尚形，书法又是“形学”（清康有为），故结体在书法中尤显重要。元赵孟頫《兰亭跋》云：“书法以用笔为上，而结字亦须用工。”汉字各种字体，皆由点画联结、搭配而成。笔画的长、短、粗、细、俯、仰、缩、伸，偏旁的宽、窄、高、低、欹、正，构成了每个字的不同形态，要使字的笔画搭配适宜、得体、匀美，研究其结体必不可少。正如清冯班在《钝吟书要》中所云：“先学间架，古人所谓结字也；间架既明，则学用笔。间架可看石碑，用笔非真迹不可。结字，晋人用理，唐人用法，宋人用意。”又云：“书法无他秘，只有用笔与结字耳。”可见结字在书法中占有重要地位。





042 “白眼向人”的八大山人

每一次朝代的更替，都会对中国士人的心理和[illegible]大而沉重的影响。[illegible]画家大都是明朝遗民，朝代更替，异族统治，双重[illegible]了[illegible]其中，八大山人最独[illegible]

八大山人，[illegible]是明[illegible]世代[illegible]在江西南昌，朱耷生于宗室家庭，优越的家庭条件再加之自己聪明好学，8岁即能作诗，11岁能画山水，书法也小有成就。明亡时朱耷19岁，不久父亲去世，骤然而至的家国之痛使他内心极度忧郁、悲愤，便假装聋哑，隐姓埋名遁迹空门自保。八大山人的画幅上常可看到若鹤形符号的签押，这其实是以“三月十九”四字组成，因为甲申三月十九日是明朝灭亡的日子，他是借此寄托怀念故国的深情。

23岁时，妻子亡故，八大山人便奉母携弟，削发为僧，遁迹空门。由于长期抑郁，他在多年参悟佛理之后，竟突然精神分裂，时笑时哭，撕[illegible]市井街巷中，小孩子们追着他嬉笑打闹。56岁至59岁，他的疾病有所缓解，但依然狂态不减。只要有人邀他喝酒，他都与人推杯换盏，动辄酒醉，醉后即泼墨作画，一挥毫就洋洋洒洒十多幅。山僧、贫士、屠夫等向其索画，有求必应，慷慨相赠。有人给酬金他就收着，不给也无所谓。但如有权贵来求画，即使付其重金，他也不肯下笔。如果带着上好的绸缎来请他作画，他干脆收下来说要给自己做袜子穿。于是，显贵人家要想求得他的画，[illegible]有一天，[illegible]自己的[illegible]“哑”字，[illegible]八大山人36岁时，[illegible]“青云圃”，并正式定居于此。[illegible]经营这所道院达20多年。他的亦僧亦道的生活主要不在于宗教信仰，而是为了逃避清朝满洲贵族对明朝宗室[illegible]迫害，借以隐蔽和保护自己。朱耷晚年还俗，贫困潦倒，以卖画为生，最后在南昌城郊的“歌草堂”潦倒去世，一代画坛天才就在这所破败的草屋中走到了生命的尽头。

朱耷题诗作画所用的别号很多：[illegible]





杂画图　明·朱耷

行书 [illegible]

[illegible]。还有一种说法是，[illegible]《[illegible]阁宽经》，沉于随遇而安，安[illegible]境。这与朱耷晚年的心境比较相[illegible]。[illegible]

"八"字，以此隐姓埋名，可谓用心良苦、情不得已。

[illegible]，极度的心理落差使八大山人一生都处在与现实生活格格不入的两难境地中。[illegible]的绘画生前即已享有盛名，但他却几乎不与当世的任何一位画家交往，唯一有所往来的是与他有着相同身世的石涛，但也仅限于书信交往，而且在交往中八大山人也一直处于被动地位。[illegible]着哀伤的心情，都借山水、花鸟抒发了出来。他画的山水多为水墨山水，笔法与黄公望、董其昌等近似，风格却迥然不同。传统文人山水笔下的明媚秀逸、洒脱平和到八大山人这里变成了枯索荒凉、冷寂朴拙。笔下尽是残山剩水、[illegible]枯枝，振翅孤鸟，干涸池塘和挺立残荷，此时，[illegible]已成了他[illegible]痛苦的心灵寄托。

八大山人的最大成就在写意花鸟方面。他的花鸟画将[illegible]的抽象写意画法又推进了一步，[illegible]入画，自我写照的意味更浓，就如郑板桥对他的评说："横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多。"他笔下的花鸟[illegible]，[illegible]作奇崛怪异。他画的鸟鼓着肚腹，他画的鱼瞪着眼睛，[illegible]"[illegible]白眼向人"。鱼和鸟的眼睛有的画成方形，有的就是简单的一圈一点，眼球紧靠着眼眶。鸟大都弓背缩颈，白眼向天，充满了狐疑与警觉。多数画面上只有一只鸟，造型都比较独特，或单足独立，或紧抽地栖息于枝头，[illegible]，又总是望向不同的方向，或有一只入睡。[illegible]从不给人和谐优美之感，却极为传神地表现出倔强、孤傲、不屈的神情。如[illegible]，墨色绘就的枯荷，[illegible]两支细茎挑着大大的[illegible]，[illegible]鸟，嘴尖眼凶，直盯盯望着对[illegible]，[illegible]一只同样神情的小鸟正闭目养神。姿势神态和画面都透出一股冷寂孤傲。再如[illegible]图》，光秃的柳枝，两只鸟收尾缩颈，低头闭目，

[illegible]相[illegible]，[illegible]，[illegible]出一股[illegible]冷清的[illegible]之意。在构图上，八大山人可谓简省的典范，造型虽然夸张，但形象却极为准确精炼，往往满幅就只有一枝花、一只鸟、一块怪石、一只猫、一株枯柳，毫[illegible]与背景，显得冷清荒凉。形象的组合往往[illegible]，打破常规，如鹿与鸟、鹌鹑与鱼、鸭与螃蟹，这些风马牛不相及的物象都可以共处于同一画幅中。

八大山人还有[illegible]带有明显的[illegible]色彩，如[illegible]《孔雀图》，画的[illegible]是一块上大下小很不稳固的[illegible]，石上蹲着两只孔雀，它们的尾部拖着三根残羽，[illegible]，作为背景装饰的也只有几片低垂的竹叶和两朵凋零的牡丹。画上题诗：“孔雀明花雨竹屏，竹梢强半墨生成。如何了得论三耳，恰是逢春坐二更。”诗中“三耳”典故指逢迎拍马的奴才，因喜欢告密所以有[illegible]耳朵。画中的孔雀就是清廷奴才的象征，[illegible]根残羽暗指清代高官顶戴上的三根花翎。这些奴才们赶着接驾，皇帝五更到，他们二更就[illegible]在那里等候了。诗加画，讽刺意味一目了然。

八大山人的书法艺术和篆刻图章，也独具[illegible]格。他可以用篆书的笔法去写行草书，特别是到晚年，他喜欢用秃笔，笔势变得朴实浑圆。他的[illegible]艺一直在进步发展，到去世前夕达到顶峰，整[illegible]风格显得平淡天成，即使是草书也不求怪诞奇诡，而是单纯静穆，真正达到了“清水出芙蓉，天然去雕饰”的至高境界。他篆刻的图章，形体[illegible]朴，含意深奥，为世人所称赏。

八大山人的画在当时影响并不大，学习他的人也不多，但对后世而言，他却是惠泽深远。其[illegible]的写意派画家，如清乾隆年间的扬州八怪，清末的吴昌硕，近现代的齐白石、张大千、潘天寿、[illegible]禅等，都或多或少地受到他的影响。



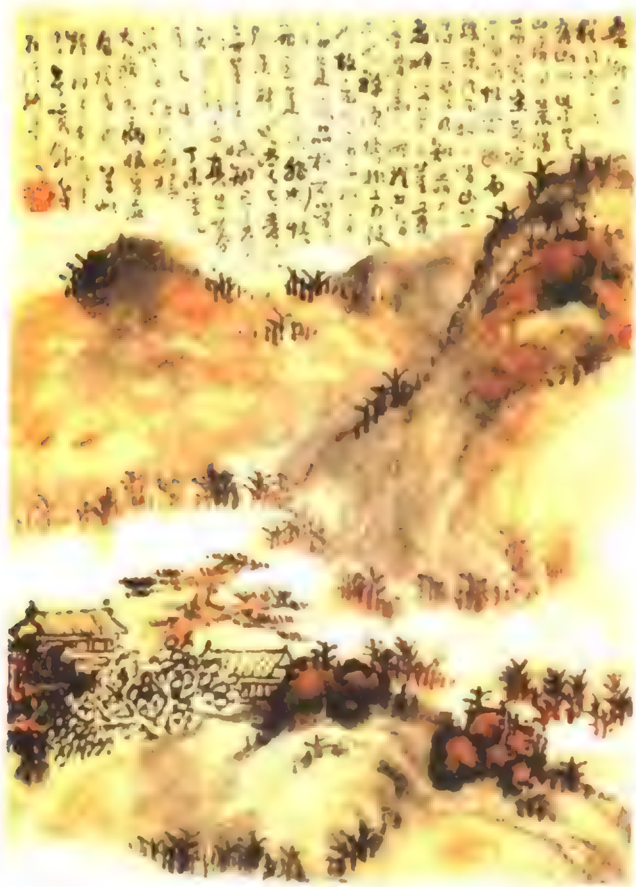
荷池双鸟图 明·朱耷

043 人品画品并重的高士髡残



清初画坛上有四位有名的僧人：八大山人、石涛、髡（kūn）残和弘仁。他们都是晚明遗民，怀有深刻的遗民情结。八大山人和石涛出身明皇宗，弘仁和髡残则都是普通文士，其中，髡残的反清情绪更为激烈。他的作品在“四僧”中最少，但境界之高也常为世人所称道。

髡残（1612—1692后），俗姓刘，出家后名髡残，号白秃、石道人、电住道人等，湖广武陵（今湖南常德）人。据说出生时其母梦僧入室，因此当他年岁稍长，知道自己前身是僧，就常思出家，20岁时出家为僧。髡残的性格比较孤僻，对禅学有很深的修养，能“自证自悟，如狮子独行，不求伴侣者也”。髡残在南京时，除了与佛门弟子往来外，也与顾炎武、钱谦益、张怡等人互以诗文酬唱；而他的画学在当时也已有相当高的造诣，受到周亮工、龚贤、陈舒、程正揆等人的推崇。髡残一生不与清廷合作，对明王朝有着极为深厚的故国之情，最后落脚在南京牛首山幽栖寺，曾七次拜谒过南京明孝陵，六次拜谒过北京明陵。髡残晚景凄凉，身体虚弱到极点，他在给朋友的信中说：“老来通身是病，六根亦各返混沌，唯有一星许如残灯燃，未可计其生灭，既往已成灰矣。”预感自己去日无多，便将生平所藏玩物和古铜器分给众人，从此绝笔再不作画写字，只嘱托僧人在他死后将遗骸焚化，投入江流之中。髡残圆寂后，僧人遵嘱，将其骨灰洒进燕子矶下的长江，一代大师随着江河的流逝而消失了，但气质风华和绝佳画作却留在了世上。



松岩楼阁图　清·髡残

髡残自幼就爱好绘画，30多岁时明朝灭亡，他参加了南明何腾蛟的反清队伍，抗清失败后避难常德桃花源，据程正揆《石溪小传》记载，他“历数山川奇辟，树木古怪与夫异禽珍兽，魈声鬼影，不可名状；寝处流离，或在溪涧枕石漱水，或在山峦猿卧蛇委，或以血代饮，或以溺暖足，或藉草卧莽，或避雨虎穴”，艰险的丛林生活让他备尝苦难，也使他亲身感受大自然的变幻万千景象，积累了胸中丘壑，为后来的山水画创作积累了丰富的素材，这一点，在他的不少题画诗中都



溪桥策杖图



苍翠凌天图　明·髡残

[illegible]也。髡残到[illegible]40岁左右[illegible]的风格。由于山中[illegible]，在[illegible]、自省[illegible]，他[illegible]要求别人付出更多的[illegible]。他曾在《溪山无尽图》上题："大凡天地生人，宜清勤自持，不可懒惰。若当得个懒字，便是懒汉，终无用处。出家人若懒，则佛祖不得出头，而于家不能一钵也。残衲时住牛首山房，朝夕焚诵，稍余一刻，必登山选胜，一有所得，随笔作山水画数幅或字一两段，总之不放闲过。所谓静生动，动必作出一番事业，端教作一个人立于天地间无愧。若忽忽不知，惰而不觉，何异于草木！"髡残自律谨严，除勤于修炼内心外，几乎将每一分钟都在创作书画。他实际是在画画的过程中，体验一种追求艺术的快乐，以完善自我人格和操守。

髡残的山水画多以黄山、武陵山等为题，因为对禅学的深入体悟，再加与当世名流的诗文酬唱，使得他的画作呈现出更接近元代文人画的风格。他的画风与石涛相比更多一些书卷气，与八大山人相比更多一些温厚仁和之气。髡残之画尽管取材于真山真水，却多以境界取胜。如《苍翠凌天图》，画面上层峦叠嶂，山间古木丛生，前景的树石之后，升腾起一片空灵的云气，成为全图的点睛之笔，这片云气将整个画面沟通了起来，又通过若隐若现的特色，使整幅画充满了

一种飘渺静谧的美感。而山间那曲折的山道及缓缓流下的清泉，又使得全图生气泛动。近景是数间茅屋，柴门半掩，右上方有自题诗："苍翠凌天半，松风晨夕吹。飞泉悬树杪，清磬彻山陲。屋居摩崖立，花明倚涧披。剥苔看断碣，追旧起余思。游迹千年在，风规百世期。卒从清课后，笔砚亦相宜。雾气隐朝晖，疏村入翠微。路随流水转，人自半天归。树古藤偏坠，秋深雨渐稀。坐来诸境了，心事托天机。"显然，这幅画要表现的就是髡残身心与自然相交融时的和谐状态与体悟。文字中隐喻的禅机与画面上氤氲的气息相得益彰，引人无限遐思。山石和树木都用浓墨绘就，又以干墨皴擦，再加前景的那片轻岚，正如后人所评价："笔墨苍莽高古，境界天矫奇辟。"

《江上垂钓图》，远景是纵横的山壑，山中飞瀑流泉，云雾缭绕，依稀可见山间古刹。山下江水平静流过，近景有一老者，端坐于江边柳树之下，正全神贯注执竿垂钓，一小童侍立身旁。画上自题词曰："大江之滨石壁之下，仰瞻高林，俯听波涛，不唯荡涤襟怀，实亦遗忘尘浊矣。"画树错落有致，姿态优美，笔力古健；画水线条细润流畅，气色清淡，流动而透明；画山多用干笔皴擦，墨色交融，有浑厚感；画与题相映成趣，流露出一派与天地同化的气度与神韵。而《书画卷》更见出他构图布局的天赋，岩壑丛立，一线木桥，一溪碧水，一叶扁舟，一片苍松，一曳杖老人，一携琴童子，悠悠踏过桥去，整幅画面用笔雄浑谨严，干湿恰好，墨色分明，更呈现出一片盎然诗意。

髡残主张作画需"妙悟"，要想使绘画达到"气韵生动"的境界必得师法造化。他宗法黄公望、王蒙，绘画基础出于明代谢时臣，其技法直追元代四大家，上及北宋的巨然，他学谢时臣，在直取其恢弘气概的同时，变其丝理拘谨的弊病，学元代四家以及董其昌的画法，同时敢于刻意翻新，"变其法以适意"，并以书法入画，从不临摹效颦、仰人鼻息。黄宾虹将其艺术特色概括为"坠石枯藤，锥沙漏痕，能以书家之妙，通于画法"。正是这种重视用情感，用心血入画，重视笔墨技巧的独特运筹，一些被先人画惯的名山大川，到了他的画中却别具一格、另有新貌，有着不同于他人手笔的特色。髡残的山水画章法稳妥熨贴，繁复严密，郁茂而不迫塞，景色不以新奇取胜，而于平凡中见幽深；笔法浑厚凝重、苍劲荒率；善用雄健的秃笔和渴墨，层层皴擦勾染，笔墨交融，厚重而不板滞、秃笔而不干枯；山石多用解索皴和披麻皴，并以浓墨点苔，显得山川深厚，草木华滋。他的作品以真实山水为粉本，具有缅邈幽深、引人入胜的艺术境界。

较之"清初四僧"中的其他三人，髡残的画作看不出太多沧凉之感，也没有那么多的愤懑与孤傲，却更多地充满了温润如玉的君子气息，因而显得磊落大气。这与他一生钻研禅学有很大关系。他在画中常用云气来完成构图，云岚的飘逸、流动、透明，它所带出的那种疏朗温润的气息正是髡残一生的理想所在。髡残在明末遗民中享有很高的声望，他的画也为世人所瞩目。周亮工就十分景仰髡残的人品和画学，称其"人品笔墨俱高人一头地"，张怡更非常敬重这位心灵相契的老友，认为髡残的诗写出了自己的性灵，画是直师造化，甚至比宋代米芾父子还要高明。

髡残曾自谓平生有"三惭愧"："尝惭愧这只脚不曾阅历天下多山；又尝惭此两眼钝置不能读万卷书；又惭两耳未尝记受智者教诲。"其实，他的胸襟就是万水千山，足未及天下，心已涵纳江湖，目未遍读诸书，情已跃然纸上，他就是智者，常存一颗慧心和平常道。由此，三百多年来，髡残一直以其人品与画品并重的高华之气，影响着历代画坛，成为画家心目中的丰碑。

044 徽汉合流 诞生京剧



世界上有三种古老的戏剧文化：希腊的悲喜剧、印度的梵剧和中国的戏曲。希腊的悲喜剧已经成为历史遗迹，印度的梵剧也中断失传，这两种古老戏剧的演出情形，已经无从知晓、无法再现。唯有中国的戏曲，不但一代又一代地流传下来，而且从内容到形式都日臻完美。

京剧是中国最大戏曲剧种，其剧目之丰富、表演艺术家之多、剧团之多、观众之多、影响之深均为各剧种之冠。在中国戏曲的三百多个剧种中，京剧虽然诞生很晚，却后来居上，荣登“国剧”的宝座，与中医、国画并列为中国的三大“国粹”。而京剧取代昆曲，成为主流剧种的过程可谓一波三折，极富戏剧性。

自康熙末年到道光末年大约150年间，中国的戏曲舞台上呈现出南昆（腔）、北弋（阳）、东柳（子）、西梆（子）及中原地带的皮簧腔五大声腔为主的几十种地方戏曲并存的局面。而在北京，以昆曲、京腔及后来的梆子、皮簧戏最受欢迎。昆曲即昆腔，行腔繁密，讲求格律，唱词高深，曲调冲淡，风格雅化。自南方流传到北京后，较受欢迎，但昆曲戏班大多是王公贵族甚至宫廷所养，从剧本内容到艺术形式的选择，都受到一定的限制。另外，昆曲为适应小剧场的需要，常把大戏中的一部分拿出来上演，叫“折子戏”。折子戏的上演，使人物刻画日趋细腻，唱腔艺术日渐精致，但因此也限制了剧目的全面发展。另外，昆曲的



空城记



陷空岛　木版年画

唱词高深难懂，音乐设计比较呆板，且票价很贵，因此曲高和寡。而外地的地方戏曲初进北京，一般先在露天舞台演出，票价低，比较受普通民众的欢迎。到清初，社会上已有两种戏曲风格并行，一是流行于上层社会的昆曲称为“雅部”，一是各地蓬勃兴起的地方戏曲称为“花部”。花部与雅部互相竞争大约持续了半个多世纪。这期间，京腔、秦腔都曾进入过北京，与昆曲进行竞争。有趣的是，在“花”“雅”竞争的过程中，清政府一直站在昆曲一边，以各种行政手段来压制外来声腔，或发布禁令，或予以规范，或强行禁演，或勒令艺人改学昆曲，但最终也没有压制住这些外来声腔的蓬勃生命力。

交通的发达和社会的进步，促进了戏曲的交流与繁荣，还出现包容多种声腔的综合剧种，如川剧，或者互相交融产生一种新的剧种，如京剧。京剧的直接前身是徽戏和汉戏，同时也受到了昆曲、京腔等剧种的影响。徽班是徽州人主办的戏班。清代的徽州人很善于经商，尤以盐商最为成功。徽班多受到徽商的资助，艺术发展较其他戏班快。徽班的演出中心一般在当时长江与运河的交通中心扬州。徽班的曲调兼采众长，以二黄调为主，同时吸收了当时全国各地比较流行的几种声腔，如弋阳腔、昆腔、梆子腔等，尤其擅长武打戏，舞台演出很热闹。

公元1790年，乾隆80岁寿辰，清廷征召江南的戏班进京为皇帝祝寿。当时扬州有一个叫做江鹤亭的安徽盐商，他请了一个徽班，进京为皇帝祝寿。这个徽班叫做三庆班，由著名演员高朗亭领班，是第一个进入北京的徽班。三庆班在北京的演出以“新”声夺人，一炮而红。消息传回安徽，当地艺人大受鼓舞，很多徽班陆续北上，壮大了徽班队伍。其中以“四喜班”、“春台班”、“和春班”最受欢迎，与“三庆班”并称为“四大徽班”。徽班作为外地的曲种和艺术团体来到北京，适应北京观众的需要，使用北京方言作对白，吸收了秦腔、昆曲等剧种的优点，很快就占据了北京的戏曲舞台，走出了京剧诞生的第一步，而且最终演变为涵盖全国的新剧种——京剧。

徽班进京40多年后，湖北的地方戏班来到了[illegible]，与徽班相遇，引起了一场戏曲界新变。汉戏进京之前，徽班是以旦角戏为主，三庆班班主高朗亭就是旦角演员。汉戏的戏剧题材主要是历史演义，所以以生戏为主，生行名角较多。三国戏、水浒戏等生行戏加入进来，极大地丰富了北京的戏曲舞台。另外，汉戏的皮簧腔高低起伏，较之徽戏的唱腔有力度，更为悠扬动听。徽汉合流，衍生出一种新的剧种——京剧。人们以“京剧”指称在北京发展起来的剧种，实际上，京剧是在徽剧、汉戏的基础上发展起来的。

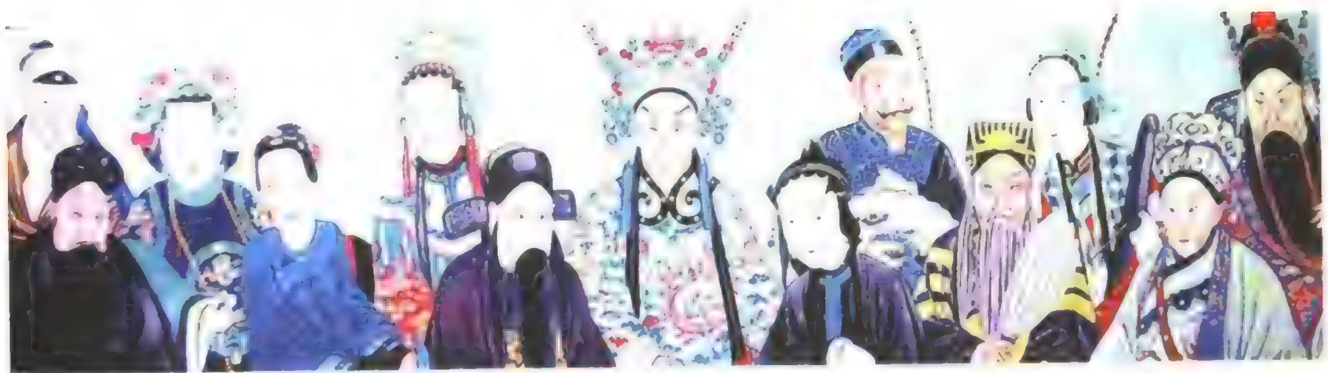
同治光绪年间（1862–1908），北京的戏剧界极为繁盛。这一时期，名角辈出。当时的知名画师沈蓉圃为同治、光绪年间13位著名戏曲演员绘制了一幅长达丈余的彩色剧装写真，称为《同光名伶十三绝》，基本可以代表当时演艺界的盛况。



李逵大闹忠义堂

其中有擅长老生的郝兰田、程长庚、卢胜奎、谭鑫培，有小生全才徐小香，有“第一青衣”时小福，有以旦角著称的朱莲芬、梅巧玲，还有著名武生杨月楼。这一时期，更有孙菊仙、余三胜、王瑶卿等名家各展千秋，唱念做打都形成了一套完整的表演规程。特别是王瑶卿，把青衣、花旦、刀马旦等技艺糅和在一起，唱念俱重，文武兼擅，为旦行开辟了新的天地。近现代京剧的“四大名旦”梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生都是经他指点而开宗立派的，而“四大名旦”也成就了京剧艺术的繁荣景象。

京剧艺术发展高峰期是1917年到1937年，此时，在剧目方面，传统戏不断加工、翻新，同时新创剧目也大量涌现。题材范围扩大了，表现爱国主义、民主主义思想的剧目增多了；剧目与演员的表演特色结合更紧，出现了为某些艺术流派所特有的剧目；舞台艺术方面，流派艺术大大发展。早先，京剧舞台上以老生为主，老生流派比较明显。而这一时期，梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云锐意革新，积极排演新戏。梅兰芳在新编演的《嫦娥奔月》、《霸王别姬》、《西施》等古装戏中，把我国传统的古典舞蹈艺术吸收到京剧中来，丰富了唱腔曲调、伴奏乐器，服装、化装也有很多革新。程砚秋、荀慧生、尚小云等也都发挥各自的创造力，编演了能够体现自己艺术特色的新戏，如程砚秋的《春闺梦》、荀慧生的《钗头凤》、尚小云的《汉明妃》等，舞台上出现了“四大名旦”同辉争衡的局面。这不仅使旦角艺术焕发出空前的光彩，而且带动其他行当争奇斗妍。如老生行，余叔岩、马连良、高庆奎、言菊朋等都在继承传统的基础上发展出各自的流派。在上海，周信芳（麒麟童）以《萧何月下追韩信》等新剧目，独树一帜，影响波及江南各地，世称“麒派”。武生行中的杨小楼、尚和玉与南方的李春来、盖叫天等，也都形成了独具鲜明艺术特色的流派。此外，花脸、小生、老旦、丑等都人才



同光名伶十三绝 [illegible]

剧种。[illegible]

[illegible]上出现了[illegible]

等人[illegible]艺人。

[illegible]

[illegible]：唱（唱腔）、念（念白）、做（表演）、打（武打）、舞（舞蹈）；京剧是虚拟之术，它的表现手段，比其他艺术门类使用得更[illegible]泛、更充分，虚拟使其在表现剧情和人物形象方面获得了无限的自由；京剧是程式之术，这[illegible]不仅限于表演方面，在剧本、行当、音乐、化妆、服饰等方面，都有规范性的程式，通过程式的表[illegible]

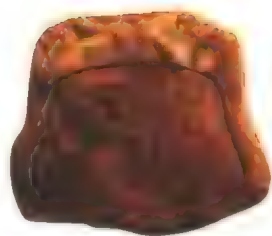
[illegible]道德规范，适应中国人的欣赏心理与审美情趣，在京剧发展的高峰时期，涌现出众多的著名演员，形成了[illegible]艺术流派，[illegible]达到了非常完善的境界，具有很高的观赏价值。

徽班进京，徽汉合流，[illegible]百花争艳，京剧最后独盖群芳，成为中国戏曲的代表。

程咬金搬兵 [illegible]年画



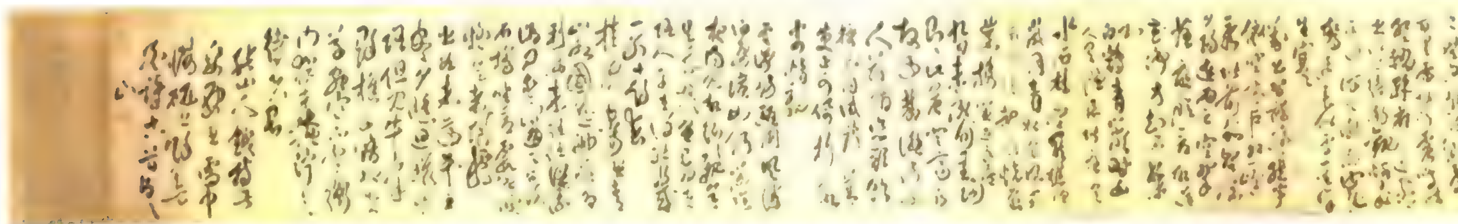
045 字如其人的“清初第一写家”傅山



傅山（1607—1684），明末清初思想家、医学家、书画家，山西阳曲（今山西太原）人，初名鼎臣，字青竹，后改字青主，别号很多，如公它、公之它、石道人、酒道人、朱衣道人、侨黄老人、侨松老人、观化翁等。入清后又字真山。傅山博通经史、诸子、佛老之学，擅长书画，精医学，并开清代诸子学之先。同时他又是一位医术高明的医学家，在文学之上他更是一位富有批判和创新精神的思想启蒙大家。著有《霜红龛集》、《傅氏女科》、《青囊秘诀》。

傅山自幼颖悟，读书过目，就能背诵不忘。崇祯年间曾以一介布衣身份，发动诸生数十人上书，为山西提学袁氏鸣冤，并坚持阙前诉冤12天，使袁氏冤狱得以昭雪，他也因此名震朝野。明亡后，傅山与顾炎武等人秘密从事反清活动，并曾被捕，在狱中“抗词不屈，绝食数日，几死”。清初，康熙帝为笼络人心，消除广大明遗老的反清意识，便诏告天下，令三品以上官员推荐“学行兼优、文词卓越”之人，当时已72岁的傅山被推荐上朝应试，但他托病推辞，阳曲知县戴梦熊奉命派人强行将其抬往北京，至都门外三十里，傅山誓死不入京城。至北京后，他继续称病，卧床不起，拒绝参加考试，清廷宰相冯溥等一干满汉大员对其倍申礼遇，多次登门探访，而傅山则卧床不起，泰然对其处之。康熙皇帝面对傅山傲慢无礼之举并不怪罪，反而表示要“优礼处士”，恩准免试，授封其“内阁中书”之职。他在皇帝面前既不谢恩亦不叩拜，其性情气节可见一斑。回乡前告别时，送行者众多，其中有满族高官显要了，傅山由京返回故里后，地方诸官都前往拜望，并以“内阁中书”相称，对此，傅山假装糊涂，不予理睬，冷淡对之。阳曲知县奉命在他家门前悬挂“凤阁蒲轮”额匾，傅山凛然拒绝，从此，自称为民，避居乡间，再也不与官府来往，表现了“不屈高贵，介然如石”的品格和气节。

正如他做人的气节一样，他写字也讲究其中的道“作字先作人，人奇字自古”，他认为用笔在心，“心正则笔正”，“一日人品不好，则笔墨下定不出其辉”，他推崇颜真卿、柳公权，肯定了他们书品人品相一致的风范，并对颜真卿、柳公权和元代的赵孟頫的人品、书品作了比较，他认为颜、柳人品“骨鲠卓立”，苍劲独特，气节高超，为“正人君子”，字如其人，其书风才端庄雄伟、厚重博大，而赵孟頫的字因其人品不足，才“流软靡一路”，由于明代书法家董其昌对赵孟頫的字推崇备至的态度，傅山对赵孟頫、董其昌等人的柔媚



书风加以贬斥，提出“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排”这一标新立异的书法审美理论主张，表现了明朝遗民对当时政治的不满，反映了一种反叛传统的创造意识。这种艺术主张在当时书画界引起了强烈的反响，300多年来也一直备受推崇。

傅山是明朝遗民中最具影响力的书法家之一。在清初遗民中，文人学士十分重品人格，生就傲骨的傅山，不论创作或是理论研究，上至人文，下至书道、医道，其言行无不注重对人格气节的宣扬。他是穿朱衣的道士，住的是佛寺，研读的却是儒家的经典；在行动中，他又是奔走呼号，以反清复明为已任的一位伟大的社会启蒙思想家；他在艺术领域中又把离经叛道的思想，化为创作书画艺术的欲望和行动，开创了一种自然朴拙、气势磅礴、风格独特的书法艺术形式。

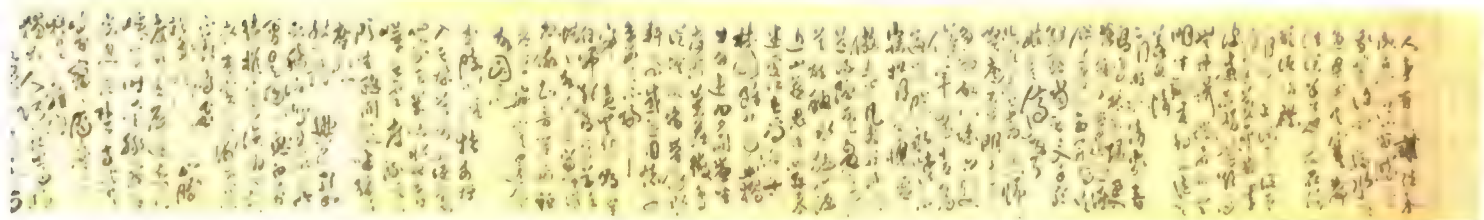
傅山书法传统功基甚厚，八九岁时即从钟繇入手，继而学王羲之、颜真卿，至20岁左右，已“于先世所传晋唐楷书无所不临”。喜以篆隶笔法作书，重骨力，宗颜书而参以钟王意趣，并受王铎书风影响，形成自己独特风貌，中年以前已得时誉。傅山力倡正拙、贬巧媚，以天趣自然为尚，他的小楷《千字文》直追钟王，朴实古拙，顾炎武赞其“萧然物外，自得天机”。也正因为他以做人和正本为书学正宗，他的笔下才渗透着一股孤高品格和崇高气节，流溢着爱国主义的气息，他的艺术主张堪为后人效法，他的书法也备受时人珍视，博得后人的高度赞赏，因此，他被尊为“清初第一写家”。

傅山的书法美学观强调书法贵天真，书品与人品的统一。他不认为丑而善、朴而真的美是不完美的，相反，他认为全美的书法就是崇高的人格的自然流露，而做到这一点就必须率真朴实，根除虚假造作。要做到“不见文字，但见性情”，就要“不假修饰，任其丑朴”。傅山说：“拙不必藏，亦不必见。杜工部曰：用拙藏吾道，内有所守，而后外有所用，皆无心者也。”（《霜红龛集外编》）傅山极力反对奴俗思想，在一草书条幅中写道：“奴儿婢子学家翁，但见人来发痫疯。一自龙山庵放火，南无古佛楷芙蓉。”他反对浓艳浮靡的奴态，推崇直率自然、淡泊恬静、荒疏粗野。他鄙弃贱态的低俗，追求古朴的高雅，而这些观念都凝注在其书法作品中。

在各种书体中，傅山喜楷隶，追求汉唐刚健拙朴的风格。行草作品较多，运笔刚柔并济，气韵生动，气势磅礴，极具震撼力。他的草书“行环盘曲，夷险交互”，显现了强烈的个性，尤其是狂草，敢于打破法度陈规，将“气”贯穿其中，在起伏变化、快速流动、笔走龙蛇的线条和节奏中追求神似，以宣泄抑郁之情。书写时，特别讲究用笔力度，结体的正拙、全篇的气势，质的表现和情的表达。傅山喜欢以篆隶笔法作书，重骨力，宗颜书而参以钟王意趣，并受王铎影响，逐渐形成自己独特的艺术风格。刘熙载说：“书之要，统于‘骨气’二字。”骨气不但是志节情操，同时也是学问修养。傅山是一位最有骨气的书法家，体现了傲骨精神。有人评价他“字不如诗，诗不如画，画不如医，医不如人”，赞的正是傅山人品和书品所体现出来的“骨气”。

代表作如《草书千字文》用笔雄浑飞动，气

草书孟浩然诗　清·傅山



山水图

集》）可见，他追求的是刚健之风，反对的是柔媚之气。[illegible]“法无法也画亦尔”与石涛的“无法而法乃为至法”都表现了一种不断追求变化的审美创新意识。

傅山在书法、艺术上反映出来的美学思想，基本上是以中国优秀的传统文化典籍《周易》、《老子》、《庄子》等哲学著作中的有关思想为核心，又广泛吸取了诸子百家思想中的若干积极因素而形成。这些经典著作中的哲学思想，也同时蕴涵着中国传统美学中若干中国哲学美学的丰富内容。傅山就是在中国传统的哲学思想的沃土上，形成并发展了自己独特的美学思想。

傅山晚年潜心致力于有关学科的著述和书法艺术的创作活动，满腔激情在医学、诗、书、画、印等学科中遨游。一般书家很难达到他的书法艺术成就。他的书法，结构错落有致，又寓法度的变化；他笔下的草书时而壮如奔腾江河，时而又如危石间细流，激起无数人的共鸣。

书法艺术能反映一个作者的思想、学识、修养、才能等各个方面的综合特征。重视并发展古代书法艺术“以骨气胜”的审美理论，正是傅山



山水图 清·傅 眉

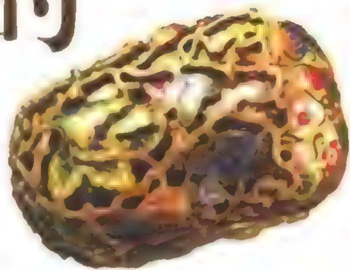


山水图 清·傅 山

书法、[illegible]艺术表现方法最突出的特点。他说：“晋中前辈书法，皆以骨气胜，故动[illegible]，然多不传。太原习此技者独吾家，代代不绝，至老夫最劣，以杂临不专故也。”（《霜红龛集》）他说得很谦虚，“老夫最劣”正说明了傅山书法“以骨气胜”、“杂临不专”，又恰好印证说明了他的艺术独创性。

傅山作为封建社会中的知识分子，一生中处处表现了坚韧不拔的战斗精神。他那种“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的品格和气节，毫不愧对“志士仁人”的评价。然而，由于时代的局限和正统思想的作梗，他的爱国主义思想夹杂着浓厚的封建正统思想；他的民族主义思想无不打着大汉族主义的烙印，这些则应引起当今学者和研究者的注意。傅山的儿子傅眉在父亲傅山的教导与影响下，学术上也颇有建树。他不贪功名，一生隐居乡下，康熙二十三年（1684），傅眉忽逝，终年57岁。风烛残年的傅山悲痛万分，4个月后也溘然长逝，享年78岁。

046 “为花传神”的恽寿平



清初画风一直处于董其昌影响之下，以王时敏、王鉴、王原祁、王翚为代表的“四王”，在山水画方面达到了极高的境界。与此同时，还有两位与四王艺术水平相当的画家——吴历和恽寿平。吴历精于山水，恽寿平则精于花鸟。世人将这六位画家合称为“清初六大家”，也称为“四王吴恽”。他们都属于自明至清的遗民。其中王时敏、王原祁[illegible]，王翚则是一名职业画家，吴历和恽寿平都是出身文人的职业画家。从艺术影响看，[illegible]，恽寿平[illegible]。



锦石秋萼图(局部)　清·恽寿平

恽寿平，原名格，字惟大，后改字寿平，号南田，江苏武进人。恽氏是武进的世家大族，书香门第的熏陶再加天资聪慧，恽寿平很小就显示出过人的才华，8岁的时候即能咏莲花诗，教他的私塾老师都十分震惊。恽寿平15岁时，清兵入关，社会巨变，恽寿平的父亲不愿屈从清廷，带着两个儿子参加了福建建宁王祈的抗清队伍。不久，闽浙总督陈锦率清军强攻建宁，恽寿平参加了守孤城的战斗。城陷后，[illegible]，恽寿平被俘。陈锦无子，其妻见恽寿平聪明清秀，便把他收为养子。4年后，陈锦去世，一次，母子二人到杭州灵隐寺超度亡灵，巧遇生父。灵隐寺主持说动了恽寿平的继母，让恽寿平出家，离开了总督府，与父亲团圆，回到了家乡。这段少年时代的经历，曾被写成传奇故事，在民间广为流布。

这段出生入死的历练，对他一生可以说具有决定性的影响。为了一家老小的生计，回家乡后，恽寿平坚决不应科举考试，而以卖画为生。这期间他与许多书画名家相结识并成为志同道合的朋友，他们相互切磋，共同唱和，尤其与王翚友情弥笃。据传说，恽寿平早年也以山水画为主，后

来见到王翚的画，遂"耻为天下第二手"，于是改作花鸟。恽寿平与王翚在[illegible]书写的大量题跋，更使二家的作品锦上添花。王翚所题的作品称为"合璧双壁"。康熙二十九年，寿平结束了贫困、辛苦、坎坷的一生，留下遗孀，儿子全[illegible]才5岁，[illegible]以"不能具丧"，幸有王翚、唐[illegible]等挚友主动鼎力相助，为他安排了后事。

写生花卉竹石图（局部）　清·恽寿平

恽寿平以花鸟画著称于世。花鸟画自有"黄家富贵，徐熙野逸"的画法以来，形成了富贵、清雅不同风貌的两大流派。恽寿平合理吸收两派的技巧，走出了没骨花卉的新路，以此名满人间，誉满千古。所谓"没骨"，指作画时摒弃墨线勾勒，不用墨线立骨，直接用彩色描绘物象的一种画法。恽寿平的花卉巧妙地运用水与色的结合，创造出"[illegible]"的画法，色与水融合得[illegible]天成，不仅能表现出花卉明丽的颜色，而且能准确将花卉的质感、光感和动感等呈现出来，使得没骨花卉别具一种清雅润泽之秀。他的花鸟画去除了[illegible]的浓艳色调，以清丽明秀[illegible]风格，[illegible]有二种：其一[illegible]，[illegible]；其二[illegible]，亦以白粉画花，复以赭黄染花瓣，以淡青染[illegible]，[illegible]。这种风格[illegible]，[illegible]，[illegible]，"徐熙野逸"与"黄筌富贵"统一于画面。

[illegible]，[illegible]写花"写照"。[illegible]恽寿平"每画一花，必折是花插之瓶中，极力描摹，必得其生香活色而后已"。[illegible]为花传神的精神使得恽寿平的画作活色生香，充满了鲜活的生命气息。恽寿平的《秋海棠》[illegible]了秋天时节，[illegible]，[illegible]，[illegible]。[illegible]，[illegible]，[illegible]。[illegible]，[illegible]，一[illegible]花鸟画[illegible]的缺点，[illegible]"写生派"[illegible]。

恽寿平的创作态度是非常严肃认真的。正因为有这样严谨的创作态度，才使他能够创作出许多不同凡响的高雅艺术作品。恽寿平的大多数花卉作品，构图都比较单纯，突出花卉主体，再配以秀美的题跋和诗句，格调高雅大方。《[illegible]》以没骨叠色渲染法，[illegible]，[illegible]，[illegible]，可谓[illegible]精品。[illegible]："[illegible]，[illegible]春色。[illegible]，[illegible]相识。"《锦石秋萼》自题"色借相公袍上紫，香分



锦石秋萼图(局部)　清·恽寿平

大极殿中烟，拟北宋徐熙赋”。恽寿平的没骨花卉，糅合了黄筌、徐熙两家技法，既重视对物写生，力求形似，又强调“传神”“潇雅”，画中的秋萼及牡丹直接以色点写，舒放自然，墨、色、水三者交互运用，形象逼真，苍劲放逸却又不失规矩和秀润之致，达到了形神兼备的意境

恽寿平曾说：“笔墨本无情，不可使运笔墨者无情；作画在摄情，不可使鉴画者不生情。”很显然，在作画时，他将自已的情感心境完全贯注到了所画的花木对象身上，因此，他的花卉才具有了清雅的品格。没骨花鸟由于没有墨线勾勒，常常会流于柔弱靡丽，但在恽寿平的花卉图上，却从无脂粉柔靡之态，而代之以明快清丽的色调、潇洒秀逸的风致　这种品格虽不像徐渭的大写意花鸟那样瞬间打动人心，却也如细雨般滋润着观者的心田，使人过目难忘。如《国香春霁图》，纯用色彩直接晕染而成，画面上是一从盛开于奇石之后的牡丹，共5朵，有的盛放，有的将开未开，一瓣一叶都通过色彩的晕染画得十分清晰，层次分明，而且在花瓣与花瓣的交接处施以红色，花朵的其余部分则是全白，这种方法就如白居易所说“此时无声胜有声”，反而使得牡丹的色彩更为鲜亮明丽，整个画面清新典雅，意境幽淡，美不胜收。此图充分展现了恽寿平没骨花卉的技法特点，纯用色彩直接晕染而成，画家对所绘对象有极细微的体察，巧妙运用水、粉等技法，将盛开或将要盛开的花朵之姿表现得非常真切和微妙　秦祖永曾评说：“比之天仙化人，不食人间烟火，



国香春霁图　清·恽寿平

列为逸品。”

恽寿平的《芦汀鹅群图》以淡赭色渲染出沙洲，以细笔写水草、芦苇，鹅身以淡墨勾勒，点笔画羽毛。白鹅只用笔粗加勾描。神情生动，画面设色清浅，气韵回旋。其间透露出作者的另一种情趣

由于这种“没骨花卉”的画法具有雅俗共赏的特点，在祠堂庙宇的墙壁上、织绣品的纹样上、陶瓷器皿的彩绘上，亦常可看到题为“仿南田没骨法”的民间绘画

恽寿平开创的这种笔法秀逸、设色明净、格调清雅的“恽体”花卉画风，使明代末年的“钩花点叶”派末流几乎为之一扫，其影响所及，形成了一个画派——常州画派。据记载，常州画派多达百余人，其中还有不少女画家。康熙、雍正、乾隆三朝，学他的人最多　清末岭南的花鸟名家居巢对他心摹手追，海上画派的任伯年、[illegible]等都临摹过他的画，当代名家刘海粟也是从临摹他的白描花卉开始绘画生涯的

恽寿平的成就并不仅限于花鸟画，他的山水画、书法、诗文同样出类拔萃，其书法取法褚遂良和米芾，自成一格，还擅写五言古诗，风格俊逸，再加画艺精湛，时人誉之为“南田三绝”。他的绘画理论独树一帜，其《瓯香馆集》中有大量涉及书画的议论鞭辟入里

水墨画

中国画的一种，指纯用水墨所作之画　基本要素有：单纯性、象征性、自然性　相传始于唐代，成于五代，盛于宋元，明清及近代以来续有发展　以笔法为主导，充分发挥墨法的功能　“墨即是色”，指墨的浓淡变化就是色的层次变化，“墨分五彩”，指色彩缤纷可以用多层次的水墨色度代替之　北宋沈括《图画歌》云：“江南董源传巨然，淡墨轻岚为一体。”就是说的水墨画　唐宋人画山水多湿笔，出现“水晕墨章”之效，元人始用干笔，墨色更多变化，有“如兼五彩”的艺术效果。唐代王维对画体提出“水墨为上”，后人宗之。长期以来，水墨画在中国绘画史上始终占有相当重要的地位



047 石涛

“搜尽奇峰打草稿”



石涛，本姓朱，名若极，是明代皇室后裔，其祖是朱元璋的侄子。明清交替之际，他的父亲卷入了皇室的[illegible]斗争，被[illegible]。那时石涛只有4岁，被内官救出，[illegible]，[illegible]为僧，出家后法名原济、道济，字石涛，号[illegible]别号苦瓜和尚、大涤子、清湘老人、清湘陈人、阿长、印根、石道人、济山僧、瞎尊者、零丁老人等。石涛以“搜尽奇峰打草稿”的精神，在山水画创新上成就很大。他是中国绘画史上一位十分重要的人物，既是绘画实践的探索者、革新者，又是艺术理论家，著有《苦瓜和尚画语录》。

石涛的王族身份并没有给他带来荣华富贵，反而使他的一生充满了坎坷与苦辛。自少年时代起，他就开始四处飘泊。他先居于武昌，读诗学文，修习书画，所绘山水花卉等作品在当时已得到人们的关注和称赏。他不像一般僧人那样清心寡欲，而是率性而为，遇到不平之事就上前为人排解，得到钱财也随手散去。从26岁到28岁，他定居于安徽宣城地区，多次游览黄山，既学习禅理，也专心于书画创作，传世名作《观音图》、《秋涧崖影图》、《竹石梅花图》等均作于此时。大约在宣城住了15年，石涛散尽生平积蓄，迁居南京，居住了8年，前4年，他几乎不与人往来，过着隐居生活，后4年则社交活动频繁，往返于南京和扬州之间，开始成为一位职业画家。当其画名正盛时，功名之心渐炽渐烈，他不甘寂寞，从远离尘嚣的安徽敬亭山来到繁华的大都市南京。康熙南巡南京、扬州时，石涛都曾诚惶诚恐地接驾，并奉献《海晏河清图》，且得到了[illegible]博尔都之邀，北上京城。在北京的3年中，石涛日夕周旋于权贵之间，留下了不少作品，但[illegible]不遇，因为清廷对石涛的态度也仅仅是一时的猎奇，根本不可能重用这样一位明朝皇室的后代遗民。3年后，石涛只好失望地回到扬州，以卖画为

记雨歌　清·石涛

生，最后还俗，终老于扬州。作为一名职业画家，他作画甚勤，门人弟子众多，流传作品无计其数，估计其中有一半作品是作于扬州。

石涛在绘画艺术上成就极为杰出。他才华横溢，山水、花卉、人物无所不精，细笔粗笔、渴笔泼墨无所不能。其风格既沉郁豪放，又秀逸娴静，多写自己对自然的观察体验所得，极富创造性。他的书法，在行楷中参以隶法，有六朝造像记的笔意，用笔不拘成法，字形大小参差，正欹错落，然笔墨古朴遒劲，天真烂漫，与郑板桥的"六分半书"有异曲同工之妙，隶书也写得"散朴有致，不检绳墨"。

石涛与八大山人颇多相似之处。二人都是出豪门遁入空门，又由空门返还俗世。但在人生态度上二人却有极大的不同。八大山人的遭遇源自清兵入主中原，石涛的遭际则起于明末政权的内讧。另外，八大山人比石涛大十几岁，石涛遁入空门时只是一个4岁的幼儿，虽同样都经受了家国之痛，但是，八大山人对清廷怀有刻骨的仇恨，石涛则因为缺少切肤之痛而疑惑迷惘。另外，二人的性格也不一样，八大山人较内向，石涛则外向，因此，前者可以甘于寂寞，对人生始终怀有一种不理解的态度而离群索居；后者则热爱交游，始终怀有一种实现人生价值的热望，急切地想参与到现实生活中来。这种不同的人生际遇与价值取向，使得二人的艺术风格迥然相异。

八大山人以其惊世骇俗的画作震惊世人，但对自己的艺术思想则从不谈及，只将一腔激情注入笔墨，石涛则不仅有大量作品，还写下了大量论画题语，今存《苦瓜和尚画语录》就是他的画论专著。从此书中，使我们对石涛的画作有了更深的了解。清初，盛行摹古、仿古，石涛提出"我自用我法"、"笔墨当随时代"等革命性主张，对于古代的绘画传统，他讲究借鉴作用，要"师古人之迹而不师古人心"，技法可以学习古人，内容



溪山逸兴图 清·石 涛

而一定要出于自己。"古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法。千百年来，遂使今人不能出一头地也。我之为我，自有我在。古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠，我自发我之肺腑，揭我之须眉，纵有时触著某家，是某家就我也，非我故为某家也。"这种以我为主、强调自我的理论，



湖水泊船图

[illegible]一样，他对自然的态度也是[illegible]，他将自己的画作分为前后两期：前期画作面对自然，而未“脱胎于山川”；后期画作，山川精神已尽在腹中，做到“脱胎于山川”，可以“搜尽奇峰打草稿”，可以与“山川神遇而迹化”，进入了一种文人画所追求的最高创作境界。

由于对艺术创作有着清醒的认识，石涛的画作个性色彩极为突出。在构图上往往力求布局新奇，不落前人窠臼。无论是黄山云烟、江南水墨，还是悬崖峭壁、枯树寒鸦，或平远、深远、高远之景，都力求布局新奇，意境翻新。他尤其善于用“截取法”，以特写之景传达深邃之境，不留天地头，并以夸张的皴法来取得一种抽象效果，其作更接近于现代意味。石涛还善于用墨，枯湿浓淡兼施并用，尤其喜欢用湿笔，通过水墨渗化的效果，表现山川的氤氲气象和深厚之态，有时用墨很浓重，墨气淋漓，空间感强。此外，从总体气韵上讲，石涛画作明显讲求气势，不计小处，不拘法度，纵横大气，豪放郁勃，充满着张扬的生命力。他笔情恣肆，淋漓洒脱，其放纵奔放的品性更接近于徐渭，显得野性十足。据说他在进入创作状态时常常无拘无束、旁若无人。清人杜乘曾为其画作题写《苦瓜小景》：“清湘老[illegible]粗如[illegible]，倒抹黄衫悬右肘。墨池肤寸起烟霞，淋漓直作蛟龙走。”从此诗可以形象地看到这位艺术大师运气力于纸墨间，解衣挽袖，泼墨纵横，气势酣畅淋漓，已完全投入到创作佳境之中。

《山水清音图》是石涛山水画中的精品。石涛一生画作中，黄山是最为重要的题材。石涛曾多次游览黄山，也曾多次在画上题写“黄山是我师，我是黄山友”之句。《山水清音图》即是这类题材的典型。石涛创作此图时大约在壮年时期，正是艺术才力最旺盛之时。这幅画上，石涛运用了他最擅长的“截取法”，在丛林中截取了一段景

空，以特写的手法画出，画面是一段小景，画面本身却传达出一种幽深的意境。画面正中是一块倾斜的巨石，近景一株斜伸而出的松树，对巨石起到了掩映的作用，也不显得巨石孤零零地突兀，又暗示出景深层次。远处则是一座山峰，山间有溪水流出，并能看到向后延伸的盘山路。在巨石与远山之间，用一从树林隔开，巨石与松树之间，则是一座草堂。从空间关系上看，画面的近景、远景、中景之间的过渡带有明显的人为摆放痕迹，过渡稍嫌生硬。但画面一改传统山水疏朗空阔、天地留足的构图模式，不留天地，专注于截取和突出某段景致，这种方式能抓住观者的注意力，令人驻足流连。而那些恣意洒落的浓墨苔点，使得整幅画面立刻充满了一种苍茫奔放之意。这也是石涛的独特手法。他十分重视山水画中点的作用，认为点可以在画面起到画龙点睛的作用。他有一段话说得十分精彩：“点有风雪雨晴四时得宜点，有反正阴阳衬贴点，有夹水夹墨一气混杂点，有含苞藻丝缨络连牵点，有空空阔阔干燥没味点，有有墨无墨飞白如烟点，有焦似漆邋遢透明点，更有两点，未肯向学人道破，有没天没地当头劈面点，有千岩万壑明净无一点。噫！法无定法，气概成章矣。”真是点石成金的慧心妙语，墨点落在他的笔下，一个个恍若跳荡的生命，直扑人眼，使画面豁然鲜活灵动起来。除浓墨苔点外，画面上还画有一丛丛以尖笔刷出的丝草，使得点线交织，既增加了萧疏森茂之气氛，又添以节奏韵律之动感，草堂背后的丛竹是以一个个“个”与“介”字组合而成的，这显然是以书入画，但同时也是石涛山水画中颇具个性的符号。画的左下方的一方“搜尽奇峰打草稿”印最能体现石涛画意，也是石涛最为脍炙人口的一句论画名言。

石涛是明清最富有创造性的杰出画家，他晚年定居扬州，其后出现的扬州画派，特别是雍正、乾隆年间扬州八怪的创新之风，都与他有着直接的关系。近代吴昌硕、齐白石、张大千、傅抱石等人也都受其画风的影响。张大千更是推崇石涛，曾作有不少仿石涛画，几能以假乱真。吴昌硕、齐白石、傅抱石等人也深受其影响。

如果说董其昌对有清一代画风影响最深，那么，石涛对近现代中国画影响最大。

茅屋静观图　清·石　涛



048 扬州八怪

泼墨写意抒发性灵



扬州八怪，或称"扬州画派"，是人们对清代雍正到乾隆年间活跃在江苏扬州地区的一批画家的总称。一般认为，这个画派的代表画家主要有：郑燮、金农、汪士慎、黄慎、高翔、李鱓、李方膺、罗聘、闵贞，还有华岩、高凤翰、李勉、边寿民等著名画家，也被认为是扬州画派的著名画家。扬州八怪的"八怪"，也可看作是一个约数，主要指以扬州地域为活动中心，以各地前来扬州的书画家为主流，以"八怪"为旗手，并以各具情貌而又具特性的书画作品汇集而成的画派。

扬州八怪这个书画群体的形成与以画院为正宗的书画意趣截然不同。中国绘画至明末清初受到保守思想的局面，以临摹画模为主流，画坛上影响最大的是以"四王"为首的山水画派，这些画家以"正宗"自居，讲求临摹古人，以遵守古法为原则，作品多为仿古代名家之作。扬州八怪的作品，冲破了当时占正统地位的"四王"一派的条条框框，无论是取材立意，还是构图用笔，都有鲜明的个性，敢于创新，自立门户，反对明末清初的空虚学风，追求个性解放。正如郑燮所说："下笔别自成一家，书画不愿常人夸，颓唐偃仰各有态，常人笑我板桥怪。"

他们不仅对文学、书画有着深厚的功底，而且在思想、人品、胸襟、性情等方面，也有良好的修养。扬州八怪重视对事物的深入理解，以泼墨写意手法作画，还懂得"必极工而后能写意，非不工而后能写意也"（郑燮）。而且他们深入细致地观察生活，金农曾说："予家书屋前后皆植竹，每于雨洗灿开时，辄为此景写照。"

扬州八怪的绘画，虽也有人物、山水画，但其主要成就则表现在写意花鸟画方面。这些花鸟画主要继承了徐渭、朱耷、石涛等人的画法和创作思想，其中，以石涛的影响最大。石涛提出"师造化"、"用我法"，反对"泥古不化"，走出画室到大自然中去吸收创作素材。

梅花图　清·金农

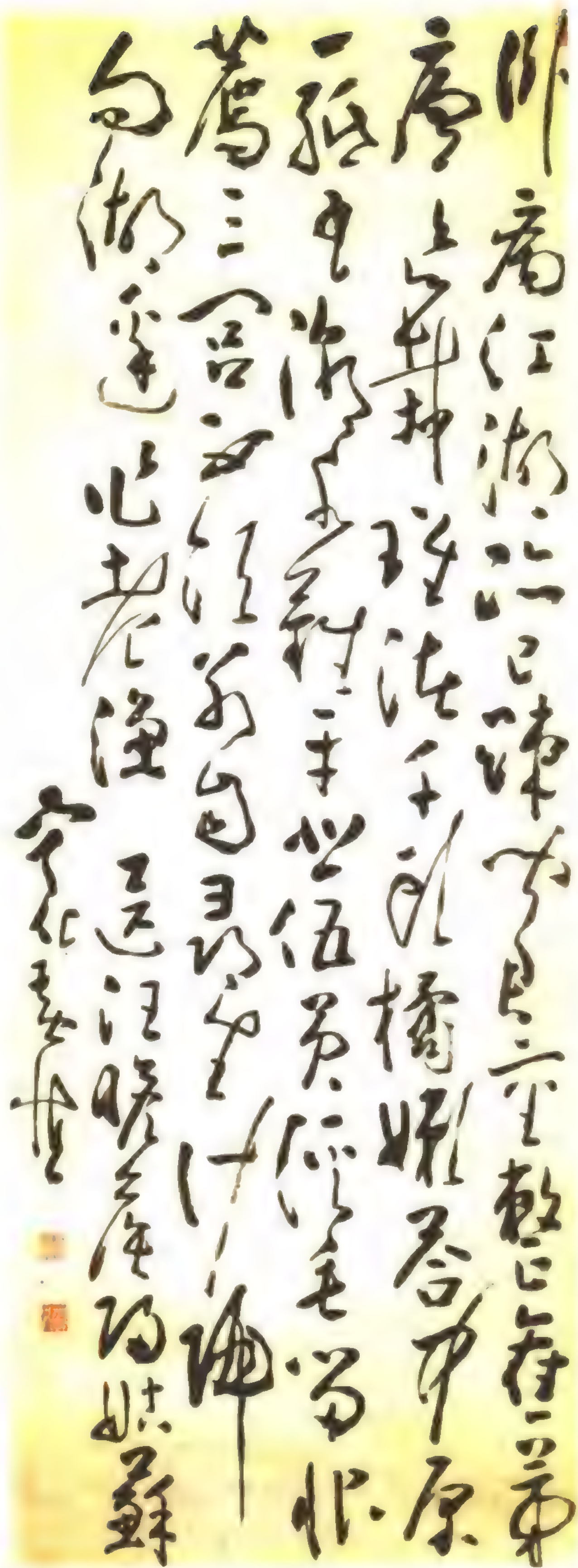


强调作品要有强烈的个性。石涛的绘画思想为扬州八怪的出现奠定了理论基础，并被扬州八怪运用于实践之中。扬州八怪虽也尊重传统，但与“正宗”不同，他们不死守临摹古法，如郑板桥推崇石涛，也是“撇一半，学一半，未尝全学”。

扬州八怪的绘画创作成就主要表现在诗、书、画、印结合及书画同源的艺术特性上。他们除了能诗擅画外，大多长于书法、篆刻。扬州八怪追求以诗入画，其书法与正统的帖学书法相对立，他们亦成为碑学书法的一支前卫中坚力量。由于各家书法风格不同，影响到他们的绘画趣味也迥然有异、色彩纷呈。其中，成就最突出的当推黄慎、汪士慎、郑燮、金农四家。

黄慎的诗文、狂草、绘画被称为“三绝”，其书法更多地融入了自我书法意趣，给人以狂怪难识之感，因此他笔下的写意人物有草书狂放散荡的风格。怀素草书到了黄慎那里，“化联绵不断为时断时续”，笔意更加跳荡粗犷，风格更为豪宕奇崛，以这样的狂草笔法入画，行笔“挥洒迅疾如风”，点画如风卷落叶，“寥寥数笔，形模难辨，乃宜丈余观之，则精神骨力出也”。而郑燮画竹是“以书之关纽透入于画”，画兰叶，则“以草书中之竖长撇法运之，多不乱，少不疏，脱尽时习，秀劲绝伦”。汪士慎工于楷行，用笔含隶意，书法中微见画笔，其隶书脱胎于汉碑，结体方整，法度严密，古拙厚朴，雄浑有气魄，标新立异，自成一家。汪士慎双目失明后，依然能挥毫泼墨，书写出精妙的草书作品。

在作品的题材上，扬州八怪一方面继承了文人画的传统，以梅、兰、竹、菊、松、石等为主要描写对象，除了表现出一般的清高、孤傲、绝俗等意趣外，还运用象征、比拟、隐喻等手法，并通过题写诗文，赋予作品以深刻的社会内容和独特的思想表现形式。如郑燮以竹声比拟民间疾苦声，“一枝一叶总关情”。尽管扬州八怪的艺术



送汪瞻侯归姑苏诗（草书）



墨竹图　清·郑燮

作品当时只流行于扬州及附近地区，但是它在继承和发展中国传统水墨写意画方面，对后世产生了深远影响。

金农（1487–1764），是扬州八怪的核心人物，字寿门，号冬心，杭州人，被称作八怪之首。他在诗、书、画、印以及琴曲、鉴赏、收藏方面都称得上是大家。金农从小研习书文，学养浓厚，文学造诣很高。50岁后开始作画，长于花鸟、山水、人物，尤善墨梅。金农天性散淡，书法作品较扬州八怪中的其他人来说，传世作品数量非常少。他的画造型奇古拙朴，布局考究，构思别出新意，作品有《墨梅图》、《月花图》等。他的书法艺术以古朴浑厚见长。他独创了一种隶书体，采用了一种特殊的用笔用墨方法。他写字时，用浓厚似漆的“金农墨”，用毛笔蘸上浓墨，像用扁平刷子刷漆一样，行笔只折不转，写出的字于是凸于纸面，金农把这种字体称作“漆书”。“漆书”虽然看起来粗俗简单，无章法可言，但却是从大处着眼，气势磅礴。最能反映金农书法艺术境界的是他的行草。他将楷书的笔法、隶书的笔势、篆书的笔意融进行草之中，自成一体，别具一格。其点画似隶似楷，亦行亦草，长横和竖钩都呈隶书笔形，而撇捺的笔姿又常常近于魏碑，分外苍劲灵秀。尤其是那些信手而写的诗稿信札，古拙淡雅，有一种率真天成的韵味和意境，令人爱不释手。

扬州八怪中奇闻逸事最多的是郑燮。郑燮（1693–1765），字克柔，号板桥，是康熙秀才、雍正举人、乾隆进士，后来客居扬州，以卖画为生，其诗、书、画世称“三绝”。郑板桥擅画兰竹石，尤精墨竹。他一生画兰竹石长达50多年，取法徐渭、石涛、八大山人之神韵，自成家法。在创作方法上，他提出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的三段论；在审美追求上，郑板桥特别强调要表现“真性情”、“真意气”，他笔下的竹往往就是自己性情气质的化身，他的墨竹有一种“倔强不驯之气”；在艺术手法上，郑板桥主张“意在笔先”，所谓“未画之先，不立一格，既画之后，不留一格”，他将疏朗劲峭的书法风格融于绘画之中，用墨干淡并兼，笔法瘦劲挺拔，布局疏密相间，以少胜多，具有“清癯雅脱”的意趣。

郑板桥常用诗文点题，将书法题识穿插于画面形象之中，诗歌不傍古人，多用白描，晓畅明

[illegible]，[illegible]书画相映成趣，两者构成了不可分割的一体。郑板桥的"六分半书"是一种介于楷、隶、草之间，而将画法融入其中的书法。传说郑板桥学书，夜间误以指在妻子徐氏肌[illegible]习，徐氏一句"人各有体"启发了郑板桥，于是从古人的书体中学一半、撇一半，创立了"六分半书"。此书体可谓自出机杼，别开生面，高古简朴，[illegible]，[illegible]，[illegible]。郑燮自己曾笑言，学诗不成功，转而学书法，书法没学好又去学作画。其实，他的诗文书画都已臻于化境，这只不过是他的谦辞而已，由此可见他的谦逊品格。

正因为扬州八怪与正统的书画流派在[illegible]和艺术风格的格格不入，加上这些画家往往孤傲清高，行为狂放，才被正统画派看做"偏"、"怪"，[illegible]"八"[illegible]仅指很多，也有[illegible]之意，可见当时人们将他们八人归为一类，正是[illegible]

[illegible]，扬州八怪是一群怀才不遇、[illegible]的知识分子，他们生活在社会的中层，大多生活困顿，有的是[illegible]卖画，如郑燮、李鱓、李方膺；有的是厌弃官场的文人画家，如金农、高翔、汪士慎；有的是出身寒苦的具有文人修养的职业画家，[illegible]。[illegible]，面对现实生活，结合自身的遭际，[illegible]有人针对当时扬州商品交易和商人唯利是图的现[illegible]，大胆宣布自己的作品就是为了[illegible]，撕破了过去文人画家把绘画视为"风雅之事"的[illegible]。

[illegible]艺术追求，使他们[illegible]，而是达到了立意新、构图新、技法新[illegible]，[illegible]了一代新画风，影响和哺育了后世的[illegible]、[illegible]、齐白石等艺术大师。



蕉鹅图 [illegible] 绘

049 海上画派揭开现代中国画序幕



1840年鸦片战争后，中国社会发生巨变，与外国的贸易往来一同进入中国的，还有外来的文化与艺术，传统绘画第一次受到迥异于中国传统绘画风格的西方绘画的冲击。与此同时，绘画消费的群体也在发生变化，宫廷、文人不再是消费主体，绘画的大众化趋向越来越明显，与社会生活和社会风尚的联系也越来越多，画家们开始有意识地吸收外来文化和民间艺术精华，中国传统绘画的面貌在清末开始出现转折，在这一过程中，上海成为开一代画风的先驱。

上海是中国东南沿海最早与海外通商开埠的城市之一，经济发展迅速，都市富庶繁华，繁荣的商业带动了这里的绘画市场，也吸引了江浙一带的很多职业画家聚居于此。他们最先接受维新思想和外来文化，反对墨守成规、陈陈相袭，继承唐宋优良绘画传统，吸取明清陈淳、徐渭、陈洪绶、八大山人、石涛和扬州八怪诸家之长，又受清代金石学的影响，因此画风潇洒放纵，且具雄厚古朴气息。在画技上善于借鉴民间艺术和西洋绘画艺术，对传统中国画进行大胆的改革和创新，作品体现时代生活气息，在“正统派”外别树一帜，终于在上海画坛形成了融中西古洋于一炉的“海上画派”，简称“海派”。

海派画家均为职业画家，绘画目的十分明确，就是卖画为生，适应市场需要，满足消费者需求。他们的绘画渊源来自文人画，带有明显的诗、书、画、印结合的文人画特征，但在新[illegible]又与[illegible]化和[illegible]，具有鲜明[illegible]，画风雅俗共赏。海上画派自清末一直延续至民国时期，代表画家有赵之谦、虚谷、任颐、吴昌硕、黄宾虹及任熊、蒲华、钱慧安、倪墨耕、赵子云、王一亭、冯超然等，分为前后两期，前期以“三任”（任熊、任薰、任颐）及赵之谦、虚谷为代表，后期则以吴昌硕为翘楚。

“三任”中，任熊、任薰是

大梅山馆诗意图　清·任　薰





兄弟，浙江萧山人，出身贫苦。任熊是绘画全才，画法宗陈洪绶，线条如银钩铁画，风格清新活泼。其肖像画富有个性，花鸟画富有装饰趣味，山水画精微绚丽。早年曾被清代古文名家姚燮所称许，姚将其请至宁波家中，与其诗创作了120幅《大梅山馆诗意图》。兄弟二人寓居于苏州，主要在上海卖画为生。他们的画装饰色彩明显，技法全面，设色浓重，人物、山水、花鸟均擅长，题材多为肖像、[illegible]人图及吉祥花鸟等，带有明显的市场化色彩。[illegible]二任兄弟为师，并广为吸收传统、西方的绘画营养，终成一代大师，是前期海上画派的巅峰画家。任熊与弟任薰、儿子任预、侄任颐称作"四任"，构成海上画派的中坚，而任熊则是开派之祖，对近代画坛影响很大。

任颐（1840–1895），字伯年，[illegible]。在"四任"之中成就最为突出，是海上画派中的佼佼者。父亲任声鹤是民间画像师，大伯任熊、二伯任薰，都是名声显赫的画家。少时受家庭的熏染，十来岁时已能绘画，一次父亲外出家中来客，客人走了[illegible]，父亲回来问谁来过，任颐答不上姓名，便拿起纸画出来访者形象，[illegible]了便知是谁来过了，说明任颐幼年就掌握了写真画技巧。任颐青年时期曾在太平天国的军中"掌大旗"，当时军旗较大，"战时麾之，以为前驱"。直到天京沦陷，任颐才回家乡，后至上海随任熊、任薰学画，以后长期在上海以卖画为生。他非常有绘画天赋，技法全面，30岁左右艺术成熟，名闻上海滩。但40多岁时他染上了吸[illegible]，身体日趋虚弱，晚年几乎无力创作，常由女儿代笔以偿画债，去世时年仅56岁。

任颐的绘画并非仅仅秉承二任兄弟的画风，而是博采众长，学习民间绘画和西洋水彩画，注重写生，吸收素描、色彩的技法，加强中国画写实成分，把工笔与写意、中国传统画法与西洋画法、文人画与民间绘画结合起来。他曾学习过西洋素描，每次外出，手边都备一[illegible]，[illegible]的景物，就用铅笔勾勒下来。据说他还用铅笔画过裸体模特儿，较之传统国画家，他的造型能力便显得首屈一指。因此，与二任相比，[illegible]人像在造型与结构上就十分精确，水平明显高于二任。他的人物画题材更通俗、更具市民化色彩。既有《苏武牧羊》、《女娲炼石》、《钟馗》、《风尘

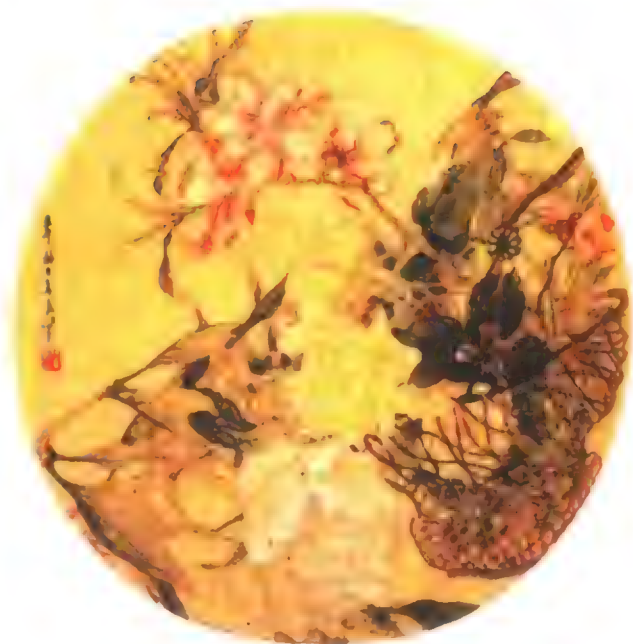


松鹤延年图　清·虚谷

牡丹图

侠》、《麻姑献寿》等大众耳熟能详的历史题材，也有《双童斗蟋蟀》、《卖肉图》等市民生活图景，更有许多文人题材，如《米颠拜石》、《竹林独坐》、《梅妻鹤子》、《松溪吹箫图》等。其中《女娲炼石图》立意十分独特，画中女娲坐在一堆巨石旁边，女娲的面部与发型是典型的柔美仕女，但整个身体却画成了一块巨石。任颐还曾为友人虚谷、胡远、吴昌硕、高邕之等作过一些不拘一格、生动传神的肖像。如《高邕之像》，高邕之坐于松树之下，暗喻人的品格，此画明显融入西洋画技法，人物的衣着运用了阴影技艺，并用浓墨点睛，画面富有层次，人物面貌突出。而吴昌硕流传下来的照片虽多，却总不及任颐为他作的几幅肖像为人称道。其中《酸寒尉像》描摹吴昌硕任清廷小吏时的形象，吴昌硕曾当过一个月的县令，画中的吴昌硕身穿清廷官服，正拱手作礼，意态恭谨，“酸寒”二字跃然纸上。此图将传统国画中的工笔与写意融为一体，官服纯用墨色渲染，脸部则是工笔画法，色彩对比鲜明。《蕉阴纳凉图》则画吴昌硕袒腹执扇，在蕉叶下纳凉，神态怡然自得，表现出辞官之后的自在清闲。

任颐的花鸟画继承了传统花鸟画的特色，又有创新。早年学习宋人笔法，以工笔见长，后来吸收了恽寿平的没骨画法和徐渭、朱耷的写意画法，练得能悬腕中锋画极细之处，形成兼工带写的特色。又由于有西画训练的根柢，他对空间的把握能力很强，画面层次丰富而又明净，在色彩上注重水与颜色的调和，使得画面色彩清新活泼，有透明感，具有水彩画的效果。构图上则善于运用传统国画中的留白等技艺，如《荷花鸳鸯图》扇面，三分之一留白，一枝芦苇折伸于圆形画面中，荷叶占据了大半个画面，两只鸳鸯画得小小的，一只从荷叶缝隙中探身出来，另一只则处于画面左下角，只有半身进入画面，既具装饰色彩又富有风雅韵味。而《浓阴栖雏图》近景一支高



合锦图　清·任　薰

高挺立的芦苇，笔法完全是草篆笔意。在花鸟的形象表现上，任伯年善于捕捉对象瞬间的动态进行表现，因此，他的花鸟画充满了生机和情致。

总体而言，任颐的画风既不脱文人画的清雅韵致，又兼具市民画的通俗平易。在技法上，他将民间美术、西洋绘画、文人画法融为一炉，从而使得其绘画真正达到了雅俗共赏的境界。他的画风也极大地影响了后期海派的代表吴昌硕。

前期海上画派还有两位代表——赵之谦和虚谷。赵之谦（1829–1884），浙江绍兴人，任过几处地方的知县。他的画作不仅能将书法篆刻等风格融合进来，而且大胆吸收了民间绘画的色彩，把文人画的清淡变为更符合市场装饰需求的艳丽。其书法承北碑，篆隶师邓石如，长于花卉。虚谷原姓朱，安徽人，曾做过清廷的参将，因为不愿参与清廷对太平天国起义的镇压而削发为僧。他居住于扬州，卖画于上海，擅长画花卉蔬果和动物。其动物造型比较夸张，他画的金鱼眼睛很大，松鼠的毛蓬松硬挺，显得稚拙生动。虚谷颇受扬州画派影响，得罗聘神韵，喜用枯笔焦墨，于侧逆中求方正，他的花鸟画很有个性。



酸寒尉像　清·任颐

吴昌硕（1844—1927），名俊卿，字昌硕，号缶庐、老缶等，浙江安吉人。幼年时生活清苦，酷爱读书，喜欢书法篆刻。22岁那年考中秀才，但无意仕途，仍潜心研究艺术。据说他在30岁时，任颐见到他的画，认为其笔墨已很有功力，竟拍案叫绝。吴昌硕从篆刻书法入手，把金石篆籀笔法引入花鸟画中，形成“雄健古茂，盎然有金石气”的风格。吴昌硕画梅，苍劲老辣，雄健凝重。画兰于苍健中透出秀丽高雅。他画牡丹，施以浓艳的洋红，与墨色对比，透明强烈，艳而不俗。吴昌硕在花鸟画的运笔、泼墨、着色等方面都做了开拓性创造。他除擅花卉外，还兼长人物、山水，画题诗文倾一腔豪情，使画面意境更加高远开阔。吴昌硕治印也很出名，他是杭州“西泠印社”的创始人。他的艺术风格对后来的齐白石、潘天寿等人都产生过较大的影响。

除上述画家外，海上画派的主要画家还有胡公寿、蒲华、钱慧安、吴友如等。海上画派画家是在近两个世纪之交涌现出来的一支活跃而富有生气的画派，是中国近代绘画史上最后一个画派。他们既秉承传统，又接近现实生活，同时加进了新兴时代的商业性的市民趣味。

海派画家群是中国古典绘画向现代绘画过渡中的一个重要环节，揭开了中国现代画的序幕。

肖像画

人物画的一种，专指描绘人物形象之画。可分头像、半身像、全身像、群像等。中国肖像画传统称谓有传神或写真。写真，绘写人像要求形神肖似，故名。杜甫《丹青引赠曹将军霸》诗：“将军善画盖有神，偶逢佳士亦写真。”如清代丁皋著的肖像画法称《写真秘诀》。亦称“传神”、“写照”。南朝宋刘义庆《世说新语·巧艺》：“顾长康（恺之）画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：‘四体妍媸（美丑），本无关于妙处，传神写照，正在阿堵（这个）中。’”因绘人物，当求其能表达出神情意态，故称“传神”。更有清蒋骥著《传神秘要》，论述肖像画颇详。



050 岭南画派
大处落墨形神兼备



广州自古以来就是岭南的文化中心，加之地理上与中原阻隔，一直被视作蛮荒之地。自从明清以来，经济日益富庶，文化渐渐蓬勃发展，但仍一直处于边缘文化状态。直到清末通商开埠后，广州发展成为一个新兴的商业城市，中西文化融会于此，一批广东籍画家聚集于此，逐渐形成了与海上画派一样开风气之先的“岭南画派”，并和粤剧、广东音乐一起被誉为“岭南三秀”。

岭南画派早期著名创始人为“二高一陈”。“二高”指高剑父、高奇峰，“一陈”指陈树人。他们三人又合称为“岭南三杰”。岭南画派自“二高一陈”起正式形成，在理论和实践上自成一格。他们早年均师从居廉，曾先后留学日本，进修画艺，引进西洋画技法，作品题材多为岭南风物。他们注重写生，主张创新和写实，并勇于尝试，在绘画技术上一反勾勒法而用“没骨法”和“撞水撞粉”法，以求其真。其绘画题材有别于老师居廉的纤细绵润，而多选以木棉、奔马、雄鹰、苍松为其创作题材，表现一种雄劲挺拔风格，反映时代精神。技法上则追求师法自然，在运用中国画传统技法基础上，绘画手法既吸取西欧水彩画的光影特色，又追溯东方古画拙朴的神韵，折衷东西，融会古今，博取百家之长，使其作品敷色和润、清新明快，具有浓厚的岭南情调。由此创立了色彩鲜艳明亮、水分淋漓饱满、墨色柔和匀净的现代岭南画派的新风格。

高剑父（1879–1951），广州番禺人。早年在广州河南隔山师从居廉学习画法，后来留学日本，曾参加孙中山领导的辛亥革命，后从事美术教育工作，1924年在广州创办春睡画院，先后任中山

游鱼图　清·居巢





峭壁双松　清·高剑父

大学、南京中央大学教授，抗战时移居澳门，1946年回广州创办南中美术学院，并出任广州市立艺术学校校长。高剑父擅画山水、花鸟、走兽及人物画。其画作曾在意大利万国博览会及巴拿马万国博览会获金牌奖。代表作有《东战场上的烈焰》、《松风水月图》等，出版有《高剑父画集》。其故居春睡画院坐落在广州市解放北路，现已对外开放。

高奇峰（1889–1933）高剑父的胞弟，岭南画派创始人之一，他的绘画技艺、主张及人生经历均受其兄影响。作品以翎毛、走兽、花卉最为擅长，写生尤为突出，其作品《海鹰》、《白马》、《雄狮》三幅被选作中山纪念堂的锦壁画。代表作有《枫鹰图》。他一生所育学生众多，其中有名画家黄少强等“天风七子”。

陈树人（1883–1948），广东番禺人，岭南画派创始人之一，著名的政治活动家。他早年师从居廉学画，1905年加入同盟会，留学日本京都美术学院，后参加国民党改组工作，曾接任孙中山首任的华侨局局长职务，1947年定居广州，专心画艺。作品有诗集《战尘集》、画集《陈树人中国画选集》、《陈树人写生集》等。广州现有“陈树人纪念馆”，另设纪念陈树人之子、共产党员陈复烈士的“思复楼”供后人瞻仰。

细溯“岭南画派”的革新之风和师承关系，不能不提到居巢和居廉这两位花鸟画家。

早在清代末期，有“二居”之称的居巢、居廉二兄弟，便开始了对中国画的研究，其探索与追求对岭南画派的形成起到很大的作用。居巢与居廉是堂兄弟，广东番禺隔山乡人。两人的花鸟画学习清初恽寿平的没骨画法，居巢的画室名为“瓯香室”，与恽寿平的画室同名，居廉常在画上题有“法南田翁”或“私淑南田”字样，充分说明他们对恽寿平画风的推崇与师承关系。但与恽氏花鸟不同的是，他们以独重写生和新式的“撞粉”和“撞水”技法将恽氏花鸟画发展到了一个新的境界，从而形成了独具新意的“居派”画风。

居氏兄弟风格相似，但以居廉的影响更大。居廉早年随堂兄居巢到广西张敬修军中做幕僚，后来又到张敬修在老家东莞修筑的园林“可园”中作画多年，晚年回到家乡，修建“十香园”授徒卖画。民国初年，广东的美术教师中绝大多数

都是居廉的弟子。居廉作画十分勤奋，据说他几乎每天都作画，直到临终前的四五天还一直作画不辍。其作品形式多样，立轴、册页、扇面、屏条等都有作品传世，这应该与他职业画家的身份直接相关。二居兄弟的花鸟画都特别重视写生，居廉晚年在“十香园”中亲自叠石、栽花种草，饲养鱼虫禽鸟，以方便随时观察揣摩，对物写生。他画昆虫时，用针把昆虫钉住，或者放到玻璃箱中，再对之写生。为深入观察草虫的情态，他时常徜徉于豆棚瓜架之下，甚至夜深人静之时，提灯寻觅虫声所在以观察虫子形态。正因为他师法自然，所以画作题材十分丰富，既有常见的花鸟虫鱼，又有不知名的小花野草，而且一花一叶都真实自然，符合植物生长规律。如他画的蝴蝶就有春秋两季的分别：春天花朵上的蝴蝶因为刚刚破蛹而出，所以画得翅膀柔软、腹部较大；秋天的蝴蝶则画得翅膀硬挺、腹部瘦削，因为此时它已衰老。对自然的这种细致观察，使得居廉的花鸟画充满了生动新鲜之感，极具天然之趣。

“居派”画风在技法上的独特和创新之处是：在画面颜色未干时，加入适量的粉和水，水粉可以自然渗化到颜色中，风干后，画面会产生一种特殊的肌理纹路，这种技法称为“撞粉”和“撞水”，使花瓣和叶脉质感突出鲜活。据居廉弟子的记载，居廉在画虫蝶时，翅膀部分只用浓淡墨色一抹而过，但在画到头颈腹腰腿爪部分时，就都要使用这种技法，这样画过的虫蝶，立体感很强。画眼睛时也轻轻注入一点儿粉，眼睛立刻会显得圆而有光。在画花卉时，“撞粉”和“撞水”的技法主要用于花瓣和枝叶上，当把粉注入颜色中时，粉会浮于颜色的表面，花朵显得润泽蓬松，而且因渗化中浓淡厚薄的不同，自然会产生光的明暗效果。叶片的画法是将水注入颜色中，要从向阳的一面注入，这样，颜色就会聚于背阴的一面，注水的地方颜色变淡发白，造成光线照射的效果，同时，又因颜色渗化的深浅不同，风干后就会现出叶面凸凹不平的肌理。

无论是师法自然还是“撞粉”、“撞水”的新式技法，居廉画作中都透露出了十分明确的革新意识。岭南画派的“岭南三杰”都与居廉有师承关系，其中高剑父和陈树人都是在少年时代即随居廉学画，高奇峰对居廉画法的学习是从其兄高剑父那里得来。由此可见，尽管岭南画派在精神

花卉昆虫图　清·居廉







枫鹰图　清·高奇峰

此图画一截粗大的枫树横斜于画面，着意表现倚枫栖立的老鹰若有所思的神态。老鹰头朝下视，两爪扒住枫树，双翅振起，似刚刚落下，形态、神情自然。高奇峰对画面的处理，笔法精巧，枫树老节用浓墨重笔以撞水、撞粉法，显然在居廉的基础上又有了发展，借以获得更加悦目的艺术效果。尤其是树干和树叶的处理，充分利用撞水法，不仅使树干立体化，而且有水彩画和没骨法效果，树枝两边深、中间浅，工秀有致。

实质上与居氏兄弟的文人情怀有比较大的差异，但在艺术的继承及创新精神上，却是一脉相承的。今天的广州美术学院就建在居氏兄弟的故乡隔山乡，足以证明居氏兄弟对岭南画坛的深远影响和巨大贡献。

岭南画派当代主要代表画家有：香港的赵少昂、杨善深，广州的黎雄才、关山月。赵少昂被誉为高奇峰以后的最佳传人，海外友人多以收藏他的花鸟画为贵。黎雄才、关山月都在美术学院任教，弟子颇多。杨善深在香港主持他开创的“春风画会”，传授画艺。他们于80年代初期合作完成了百余幅作品，每幅作品都凝聚着集体的智慧，体现了四位大师和谐默契、心照神会的深厚友情。

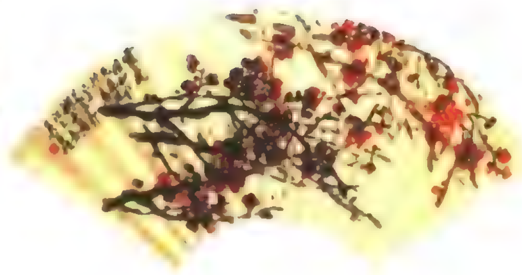
第二代岭南画派中最出色的画家是关山月、黎雄才。他们在审美意识和艺术成就上，都已超越了其师高剑父，形成了各自不同的艺术风格。关山月眼界开阔高远，立意超凡不俗，重视写生，感触新鲜，饱含生活气息、时代风貌和画家情怀。其作品格调高雅阔朗。黎雄才融会中西笔墨技法，并运用深厚的传统笔墨之功，使中国山水技法和社会现实完美融合。杨之光的人物画见出了传统线描的功力，体现了西洋素描中明暗体面的表现方法。他的舞蹈人物水墨画善于抓住人物瞬间的灵动和神韵，而且以书法入画，单纯里蕴机变，朴拙中见神采，使人物线条具有浓郁的金石味，给人带来无限丰富的联想空间。

总之，岭南画派的绘画风格如当代画家黄志坚所总结的那样：“以倡导艺术革命、建立现代国画为宗旨；以折衷中西、融会古今为道路；以形神兼备、雅俗共赏为理想；以兼工带写、彩墨并重为特色。”正因为有这样的审美追求和绘画实践，才使岭南画派的作品具有时代感和地方色彩，构图优美，笔墨淋漓，雅俗共赏。

岭南春色

051 吴昌硕

金石趣味花卉画





牡丹水仙图　近代·吴昌硕

吴昌硕（1844–1927），清末民初画家、书法家、篆刻家。初名俊，又名俊卿，[illegible]补，中年后更字[illegible]，[illegible]，[illegible]、[illegible]、苦铁、[illegible]。吴昌硕在书法、篆刻、[illegible]人物。其画取法赵之谦，上追八大山人、石涛、徐渭、扬州八怪诸画家，并以金石、书法的笔法入画，从[illegible]。[illegible]书最为著名，[illegible]，[illegible]以两周金文及秦代石刻，[illegible]，凝炼遒劲，貌拙气酣，气度恢弘，极富金石气息，常常自出新意，耐人寻味。吴昌硕所作隶书、行书，也多用篆籀笔法，别具一种古茂流利的风格。其楷书和魏碑也有独到之处，他的行草书更是风神独具，不失一代大家风范。他是“吴派”篆刻艺术的创始人，1913年曾被推为西泠印社社长，对中国篆刻艺术的繁盛发展起到了推动作用。

[illegible]和篆刻产生了浓厚的兴趣。他聪明好学，求知欲极强，耕作之余读书不辍，常翻山越岭数十里去[illegible]，有时竟把整[illegible]，已在[illegible]，为日后进一步发展奠定了雄厚的基础。

30多岁时，吴昌硕开始以作篆籀的笔法绘画，[illegible]

[illegible]任伯年要他作一幅画看看，他说："我还没有学过，怎么能画呢？"任伯年说："[illegible]，随便画上几笔就是了。"于是吴昌硕随意画了几笔，任伯年看他落笔用墨浑厚挺拔，不同凡响，[illegible]，认为吴昌硕的笔墨已[illegible]，并预言他必将成为[illegible]。此后，在任伯年等画友的鼓励下，吴昌硕的画[illegible]，[illegible]，而他本人也成为一代画坛[illegible]。

吴昌硕的绘画[illegible]，也画山水，偶作人物，[illegible]功底深厚，他常把书法、篆刻的行笔、[illegible]，融入绘画，形成了富有金石味的独特画风。他用篆笔写梅兰，以狂草作葡萄。所作花卉木石，笔力沉厚老辣，力透纸背，又纵横恣肆，气势雄强，布局新颖，构图近于书印的章法布白。喜取"之"字和"[illegible]"的格局，或作对角斜势，虚实相生，主体突出。用色颇似赵之谦，喜用浓丽鲜艳的对比颜色，尤擅用西洋红。

他酷爱梅花，以梅花为友，"苦铁道人梅知己"。他常以梅花入画，用写大篆和草书的笔法画梅花，墨梅、红梅兼有。画红梅，水分及色彩调和恰到好处，红紫相间，笔墨酣畅，富有情趣。他画的梅干看似无意而又有意交错，这是前无古人的创造。《墨梅图》构图奇特，用几条重墨线条作为梅花主干，小枝旁出，右上侧又伸出数干梅枝，穿插于主干之间，梅花以浅墨勾勒，生机灵动。梅干梅枝的处理，粗看似不合常规，然而细细品味，枝干横竖交[illegible]，[illegible]而不乱，恰到好处，表现出梅花的风姿。此画可谓是吴昌硕花卉画的奇绝之作，笔墨苍劲，透出几分金石趣味，苍劲俊朗，洒脱随意，[illegible]。

吴昌硕[illegible]花，作画时常用或浓或淡的墨色和篆书笔法，来突出兰花洁净孤高的性格。吴昌硕画竹，竿以淡墨轻抹，叶以浓墨点出，疏密相间，富有变化，或伴以松、梅、石等，使之成为"双清"或"三友"，以寄托感情。吴昌硕所画菊花常伴以岩石，或插在高而瘦的古瓶中，菊花多为黄色。也画过墨菊和红菊，墨菊以焦墨画出，菊叶以大笔泼洒，浓淡相间，层次分明。晚年较多画牡丹，[illegible]，[illegible]，[illegible]的枝叶相衬，显得生气蓬勃。吴昌硕还经常撷来荷花、水仙、松柏、竹笋、青菜、葫芦、南瓜、桃子、枇杷、石榴作为笔下入画风物，使其作品充满了浓郁的生活气息。作品色墨并用，浑厚苍劲，配上题写的稚趣盎然的诗文和洒脱不凡的书法，并加盖上古朴的印章，



红梅图





墨兰图 近代·吴昌硕

起到了画龙点睛的作用，使传统的诗、书、画、印的文人画特色更为突出，对于近代花鸟画产生了很大影响。

吴昌硕艺术最重要的两个特色就是野逸和高古。他认为："画当出己意，摹仿堕尘垢。即使能似之，已落古人后。"在他的诗书画印艺术中，以浓厚的金石气为底蕴，朴野之气与金石之气并存，而二者又内在完美地统一，呈现出一派自然朴拙之美。他以金石笔法所绘的粗笔写意花卉，画风雄健烂漫，布局章法独特，尤其是设色浓丽鲜艳，敢于用大红大绿，"用色不避俗而不俗"，并未流于"俗艳"，而是散发"古艳"韵致。其水墨花卉生机勃勃，破纸欲出，形象地展示了文人画由孤傲向民众审美情趣过渡。

他作画有品，做人亦有格。1914年，吴昌硕寓居上海。靠贩卖鸦片和房地产投机起家的英国人哈同，想请吴昌硕代画一张三尺立幅。吴昌硕平素最憎恶这些在中国为非作歹的洋人，无论哈同怎样诱以重金或者威逼恫吓，他均不予以理睬。后哈同托人向吴昌硕说情，吴昌硕碍于同道情面，便随意提笔画了一幅柏树图，但柏树叶子却画得比正常的要大得多。在还没题款的时候，哈同就来取画了。他拿起画卷，横横直直地看了好一会儿，仍然不明其意。吴昌硕说："不妨倒过来看看。"哈同疑惑不解："倒过来像葡萄。"吴昌硕忍不住笑了："我是按照你们办事的逻辑画的，你们喜欢黑白颠倒，把好说成坏，把人吃人说成慈悲，当然我给你的画也只好颠倒挂了。"一听此话，哈同气得满脸通红，哭笑不得，后悔不该来自取其辱。

1917年，吴昌硕的结发施氏夫人在上海去世，吴昌硕委托朋友从简办理丧事。丧事过后，朋友交给吴昌硕一份奠仪单，吴昌硕接过一看，奠仪中有一元二元的，也有七元八元的，送礼的人都是亲戚和挚友，还有一些名字都在，却没有过去曾向他索要书画的达官贵人的名字。世态炎凉，人情冷暖，让吴昌硕唏嘘不已。为感谢亲朋挚友的吊唁和馈送的奠仪，照当时的做法，应当去书店买来"谢唁帖"，填上名字，按奠仪单每人一张作为回谢。但是吴昌硕却拿来宣纸，亲笔用工楷书写谢唁帖，


石鼓文 清·吴昌硕

然后送上门去。获得“润格帖”的个个喜不自禁，互相传阅。因为吴昌硕的书法，特别是他的工楷，在当时已是难得的珍宝。那些达官权贵深悔自己没有在施氏夫人的治丧中送上一份“奠仪”，有的甚至想补送，吴昌硕笑着说：“就等以后我死了一起送吧！”

吴昌硕出身清寒，作画勤奋，曾把友人赵石农所赠的虞山砚池磨穿了一个小孔，直到七八十岁的高年，还以读书、刻印、写字、绘画和吟诗作为日课。他成名以后乐于奖掖后进，曾经接受他提携、鼓励或指导的艺术家主要有潘天寿、赵石农、陈师曾、齐白石、王个簃、沙孟海等人。1927年11月6日，吴昌硕突患中风，在沪寓谢世，享年84岁。1957年，西泠印社内建立了“吴昌硕纪念室”，陈列他的遗物和遗作以供后人瞻仰纪念。吴昌硕的绘画、书法、篆刻、诗歌作品集主要有《吴昌硕画集》、《吴昌硕作品集》、《苦铁碎金》、《缶庐近墨》、《吴苍石印谱》、《缶庐印存》、《缶庐集》等。

吴昌硕贵于创造、以书入画、独辟蹊径的艺术风格，得到其后许多画家的推崇和响应。齐白石曾作诗道：“我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”“三家”则指青藤、朱耷和吴昌硕。由此可见他的艺术和人格魅力。

只有将人格和艺术完美地融合于一起，才会得到人们的尊重和历史的认可。而吴昌硕着实担得起艺术大师的盛名。



中国花鸟画

中国花鸟画就是中国画中以花和鸟为表现对象的一种绘画形式。表现范围不仅仅只限于花和鸟，还包括鱼、虫、禽、兽、瓜果、蔬菜等等。在中国画家笔下，花鸟画不仅表现花鸟外形美，更重要的是把花和鸟作为表达人的情感的形象媒介。在中国文化特有的审美理念陶冶下，花鸟画逐步发展成一种运用比、兴、喻、借等手法，通过自然界中的花鸟寄托人的主观情感的艺术创作形式。而那些单纯描绘花鸟自然美的绘画，并不是花鸟画家所追求的最高境界。因此，花鸟画是通过富有生命力和象征性的花鸟形象，来表达画家对自然、对人生、对社会的生活体验和精神审美寄托。



052 篆刻艺术

方寸之间呈万千气象



篆刻艺术是书法、章法、刀法三者完美的结合。一方印中，既有豪壮飘逸的书法笔意，又有优美悦目的绘画构图，更兼得刀法生动的雕刻神韵，可谓"方寸之间、气象万千"。

篆刻，一般指在印章上刻制文字的方式。其字体多以篆体为主，故称篆刻、玺印、印、印章等。从近代考古发现的实物来看，早在殷商时代，人们就用刀在龟甲上刻"字"，这些文字刀锋挺劲，笔意劲秀，具有较高的"刻字"水平。可知篆刻至今已有两三千年的悠久历史。战国时期的古印已经达到相当高的艺术水准。战国以前的印章统称为"玺"。秦统一后，规定只有皇帝的印才能用玺，官吏和百姓的印章只能用印。以后封建社会中历代王朝大体沿袭这一制度。汉代开始出现在官印上加"章"或"印章"的印，如"广武大将军章"等。而唐武则天，因"玺"同息灭的"息"谐音，遂改称"玺"为"宝"，如"皇帝之宝"等。此外，还称作记、朱记、图章等。

冠军将军印　高城侯印　怀州刺史印　（铜印）



先秦及秦汉时期，人们就多用印章来封闭物品，如简牍写的信要用封泥封住，然后在上面盖印，防止私拆。用纸写信后，这一习惯依然留存下来，只不过封泥被朱红色的印泥取代。此外，印章也常用作商业上交换货物时的凭证。在政治领域中，印章更是十分流行，官印成为了权力的一种象征。特别是唐宋以后，大小官印十分普及。但在宋以前，印章大都仍是出于实用的目的。宋元以后，文人画盛行，诗、书、画、印结合，印章逐渐成为了书画艺术中不可或缺的一部分。但直至明代以前，篆刻艺术主要还是作为书画的一种附属品而存在。真正成为一门独立的艺术，并与书法一样具有独立的审美价值，是在明清时期。这一时期，印章的字体、章法、刀法、内容等都真正趋向了尽善尽美。

印章上的文字最早是与当时通用的字体相一致，战国时采用的是各大篆、籀文，秦用李斯的秦篆，秦汉以后，扩大了印章上的字体范围，出现了缪篆、鸟虫篆等多种篆体。隋唐以来，不仅沿袭使用篆体类文字，而且把隶、楷甚至甲骨文等字体也应用于治印，而篆文始终处于主导地位，直至今天。

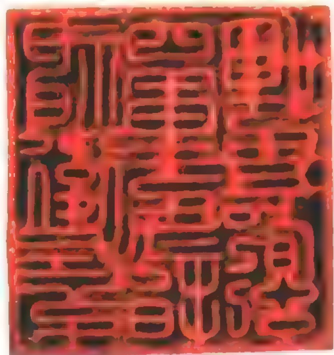
印章的字体多用篆书，篆体是先秦和秦代的常用字体，篆字不太易认，要辨识它需要一定的

文化修养，对欣赏者而言具有一定的挑战性，而时间的久远又使得这种字体别具一种历史沧桑意味。



亲晋胡王铜印

印上的字与字、行与行之间的布局安排一般称为章法。章法美妙自然，会使印章富有情趣。印文不仅要写得好看，因此，刀法也成为印章好坏的一个重要组成部分。刀法一般分为冲刀和切刀两种：冲刀雄健流畅，切刀烂漫；冲刀一泻千里，切刀稳健雄强；两种刀法配合使用，刀刻线条之中就蕴含着一种美感。再从印文内容看，文人书画家因为其自身的修养，常常喜欢在印章上刻一些成语典故或诗词佳句，使得印章本身也充满了文化情趣。



神卫左第四军第二指挥第五都记铜印

印章的用材最初以铜、金等金属材料为主，这与当时印章大多为铸造而成是分不开的。也有少量的[illegible]印、象牙印、玉印和石印。古玺印一般比较扁小，印钮有坛、台、鼻、瓦等各种形态的印钮，通常挂在腰带上，以便随时使用。先秦古印用材、形制，各随其便，并无定制。秦以后，官印有明确规定，印章的材质是区分官阶的标准。其等级次序为：玉最贵，一般为皇帝所专用，金次之，银再次之，一般官吏只能用铜印。私印用材则没有这么多讲究。隋唐以后，官印渐大，印材也渐渐丰富起来。

篆刻艺术在长期的发展过程中，出现了两个高度发展的历史阶段。一个是战国、秦汉、魏晋六朝时期，这一时期的篆刻用材主要为玉石、金、银、铜等，也被称为"古代篆刻艺术时期"。另一个是明、清、近代时期，由于楷书的应用取代了篆书，这时官印和私印从形态上分家，篆刻艺术走上了下坡路。是元代文人王冕发现了质地松软的花乳石，开启文人用石头来代替铜制印章，为篆刻艺术的发展开辟了广阔天地。其在明代文彭、何震等倡导而起，印风高雅，大批文人画家投入其中，才出现了篆刻艺术史上的高峰。

篆刻史上一般公认明代文徵明的儿子文彭为明清篆刻的开山鼻祖。文彭在任南京国子监时，偶遇挑着小驴驮着大堆灯光冻石的老人，文彭用高价买下冻石，从此文彭就改用冻石治印。他的篆刻具有"运刀如笔自然有气"的承上启下意义，作品以平整典雅、疏朗清秀为其面，白文印意趣浑厚，朱文印则袭宋元遗风而刻出新意。开创了明代第一个篆刻流派"吴门派"（又称"三桥派"）。灯光冻石的广泛使用，使文人自篆自刻蔚然成风。明清篆刻艺术因此达到了繁盛。除此而外，文彭之印一改此前印章印面粗陋，不讲章法，字形僵化，字体刻画呆板的毛病，而有意追求秦汉古印自然古朴之风。且刀法细腻，以刀代笔，刀笔结合，篆刻与书法融合为一。另外，文彭还首创印章边款，他在印的一侧刻上名号、年月等文字，丰富了印章内容，此种边款成为印章的一道独特风景。



王冕私印

如果说文彭开创了篆刻新风，那么他的弟子何震则将这种新风真正发展成为了一种艺术流派，何震与文彭的关系亦师亦友，意气相投，



文彭之印





水木湛清华



何震之印



笑谈间气吐霓虹



云中白鹤



放情诗酒

何震作品

又往往自出新意。他的印文充满着文人雅士的情趣风格，如"放情诗酒"、"沽酒听渔歌"、"听鹂深处"、"云中白鹤"、"渔烟鸥雨"、"笑谈间气吐霓虹"等，完全抛弃了印章的实用性，而进入自娱的审美境地。何震还把文彭边款之法进行了改进与推广。文彭印的边款字稍显肥大柔软，何震则用单切刀刻边款，线条凌厉厚重，艺术性明显提高。何震还特别提倡篆刻字体的规范，他的篆字"无一讹笔"，为后世树立了榜样。他出版了篆刻史上第一本个人印谱。何震的篆刻名闻当世，自都市至边塞，都有人以得他一印为荣。据说他的印在当时"片石与金石同价"，摹刻者众多，也因此学者甚众。何震是江西婺源人，婺源在明代属安徽徽州，他开创的这一流派因此被称



豆花村里草虫啼



略观大意



砚田农

丁敬作品

为"徽派"或"皖派"，是历史上最早的文人印派。

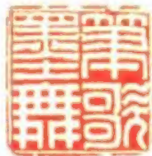
在这以后的一段时期内，篆刻艺术流派纷纷涌现，到清代达到了艺术的全盛期。由于清代金石学盛行，不少学者都致力于碑石文物及古文字的研究、著述及传播，无形之中扩大了篆刻的视野，使得清代篆刻形成了"云间派"、"莆田派"、"扬州派"、"如皋派"、"虞山派"等众多流派，其中影响最大的当属"浙派"和"徽派"，也出现了程邃、丁敬、邓石如、黄牧甫、赵之谦、吴让之等篆刻艺术家，直至近现代篆刻大师吴昌硕、齐白石，这些篆刻大师如影随形，书写了一部完整的中国篆刻历史。



完白山人



淫读古文 日闻异言



笔歌墨舞



我书意造本无法



江流有声 断岸千尺



意与古会



家在四灵山水间



十分红处便成灰

邓石如作品

丁敬，号梅农，终身以卖酒为业，淡泊名利。他的艺术修养十分全面，诗、书、画兼得，还精通古文字，而且富有个性。丁敬之印继承文彭、何震之风，而又变其秀雅为阳刚，运刀独具一格，追摹秦汉而又师心自创，刀法切中兼削，每一线条都是用切刀多次提按起落而成，既具有起伏顿挫的节奏，又富有立体感，这种刀法遂成为浙派篆刻的独有技法。丁敬之印朴拙而富有个性，充满着印主人愤世嫉俗之情，如他有一方白文印章，印文为五言诗："下调无人采，高心又被瞋。不知时俗意，教我若为人？"刻画的正是丁敬不入俗流的孤傲形象。印风厚重古拙，字的线条粗短，填满了整个印框，留红很少，呈现出一种卓尔不群的个性。丁敬之后，又有蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松等七人继承和发扬了丁敬刻印之法，因这八位印家都是杭州人，故被称为"西泠八家"（"西

泠”位于杭州西湖附近)，也总称为“浙派”。

邓石如是碑学书家巨擘和篆刻大家，安徽人，出身寒门，一生布衣，浪迹江湖，不慕名利。他勤奋刻苦，全心倾注于琳琅满目的碑拓之中，花5年时间临摹几百本碑帖，学成了篆书，花3年时间学习隶书，终成一代篆刻大师。他在书法上苦心钻研，悟出了“求规之所以为圆，与方之所以为矩者”的妙理，并运用到篆刻艺术上，创造了“圆劲”一派，后人称为“邓派”(也称“皖派”)。邓石如晚于丁敬，他的篆刻早期师法何震的“徽派”，后自己加以创新，并吸取罗聘“刚健婀娜”的画梅理论，将其意韵注入自己的篆刻创作中。邓石如刻印多从书法中吸取营养，以隶入篆，以篆入隶，吸取魏碑书意，将石鼓文、汉碑碑额上的一些笔法用到印章上，“印从书出，书从印入”，使印文显得灵动圆转而又不失阳刚之气。名作有“春涯”、“雨丝风片，烟波画船”、“江流有声，断岸千尺”等。有些作品颇具巧思，如“完白”之印（邓石如号完白)，布局安排十分独到，“完”字优雅地舒展开来，“白”字则有意扁平下去，但“白”字首笔弯成三折，看去似乎与“完”的最后两笔嬉戏玩耍。印面章法疏密适度，充满情趣。他把篆刻与书法紧密联系起来，其篆刻艺术成就对我国篆刻发展史有着极其重要的意义。



赵之谦印



佛事

赵之谦作品

时至晚清，篆刻风格更为多变，以赵之谦为代表的“赵派”有意识地从古镜、汉砖、钱币、记版、铜器铭文等器物上，取法笔意，融会贯通，再运用到印章上，使得印章面貌变得更为多样，美不胜收。而能兼具诸派之长，集大成者当推吴昌硕。

吴昌硕是清末书画大师，他在篆刻上的成就是把诗、书、画、印熔为一炉，开辟了篆刻艺术的新境界。他的篆刻从浙皖两派入手,也曾取法邓石如等前辈篆刻家，还从秦砖、汉瓦及古铜器铭文字形中学得结体的自然妙趣，刀法冲切兼用，布局比前人更加精工，篆文线条因表现内容的不同随之变化，结构不求四平八稳、均匀工整，而是强调参差错落的自然态势和起伏顿挫的奇趣风姿，从而创立了一派新风，被后人尊为“吴派”。与丁敬、邓石如等前人相比，吴昌硕以书入印的特点更为突出，如果说丁敬、邓石如等人还能看出刀刻痕迹的话，吴昌硕之印已完全称得上是书法精品，书与刻已融会无迹。代表作如朱文印“破荷亭”，三字左右布局，“亭”字独占一列，“破荷”二字一列，布局左疏右密，单看“亭”字又是上紧下疏，但下半部线条悬垂凝重，与右边两字相呼应，三字都紧贴印的边框，字的边缘线条有些直接与边框重合，印面字体苍劲古朴，其边款刻阳文“古铁印高浑一路阿仓”，字体则潇洒自得，印侧刻一打坐的侧身头陀，上面参差刻了一段禅家偈子：“道日昧，步日退。面无可

吴昌硕作品



千寻竹斋



江南布衣



鲜鲜霜中菊

吴熙载



烟霞布正浓

陈巨来



大处落墨

来楚生



当惊世界殊

邓散木

观，示人以背。”此印从章法到印文，独具匠思而又天然成趣，真正是大师手笔。吴昌硕的印风在清末以后影响巨大，盛名传及海内外，日本书人也尊他为自唐后篆刻第一人。

篆刻在清代的发达还直接催生了印社的产生。1904年，浙派篆刻家丁仁、王禔、吴隐、叶铭等发起创建了以“保存金石、研究印学、兼及书画”为宗旨的“西泠印社”，1913年，吴昌硕任首任社长，盛名之下，精英云集，日本、韩国的篆刻之风的兴起也多受惠于此。在近一个世纪的时间里，马衡、张宗祥、沙孟海、赵朴初、启功等名家都分别担任过西泠印社的社长，西泠印社成为了海内外研究金石篆刻的第一名社。







西泠印社印

近代因考古学的兴盛，加之西泠印社的建立，篆刻的创作异常活跃。当时有吴昌硕、丁辅之、陈衡恪、赵石、齐白石、赵时棡、乔大壮、王禔、邓散木、钱瘦铁、来楚生等诸家知名于世。然论其流派风格影响深远者，当推齐白石、赵时棡、王禔三家。近代篆刻继承了明清文人篆刻的传统，然而在技巧上更精能，取材上更宽大，境界上也更奇伟。总之，近代篆刻使篆刻艺术蔚然独立，更加波澜壮阔、虎虎有生气。



偷得浮生半日闲　齐白石



秋月春风等闲度　王禔



算潮水知人最苦　乔大壮



味渠墨戏　钱瘦铁

齐白石字濒生，号三百石印富翁、借山吟馆、寄萍堂主人、老萍、借山吟馆主者、杏子坞老民、木人、木居士等，白石是借用湖南湘潭老家村庄的名字。齐白石是一位木匠出身而又诗、书、画、印均卓绝出众的艺术家，他自认篆刻第一、诗词第二、书法第三、绘画第四。齐白石的篆刻作品章法强调疏密，空间分割大起大落，单刀切石，大刀阔斧，横冲斜插，极富猛利狂悍、痛快淋漓之魅，创造出一种“写意篆刻”的独特风格。

韩州刺史铜印





如此，中国的篆刻艺术在明清篆刻的努力实践下，佳作纷呈，成为独特的一帧艺术风景，卓立于艺术之林中。